



FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

Fotografía Audiovisual. Relatos en Bogotá

Presentado por el (la, los, las) estudiantes (s): Yuli Paola Vargas

Table with 3 columns: Nombre, Cédula, Código. Row 1: Yuli Paola Vargas, 1018463210, 2010272036

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

- 1. Aporta un marco de antecedentes valioso para el estudio de la dirección de fotografía en Bogotá
2. Se destaca su nivel de apropiación en relación al campo de lo fotográfico y se expresa en su sustentación
3. oral.

Table with 4 columns: Rol, NOMBRE, FIRMA, NOTA. Rows for Jurado 1-lector (3.6), Jurado 2-lector (4.2), Jurado 3-asesor, Jurado 4-asesor

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 3.9

DISTINCIONES

Fecha: 23 Febrero 2016

1 Para la emisión de la nota de sustentación, es indispensable que los jurados se encuentren presentes.

FOTOGRAFÍA AUDIOVISUAL

Relatos en Bogotá.

Yuli Paola Vargas Rodríguez.

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Licenciado en Artes Visuales.

Director:

Andrey David González Restrepo.

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Artes Visuales.

Bogotá D,C

2016.

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES.
Título del documento	FOTOGRAFÍA AUDIOVISUAL. RELATOS EN BOGOTÁ.
Autor(es)	VARGAS RODRIGUEZ, YULI PAOLA.
Director	ANDREY GONZALEZ.
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 102 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL.
Palabras Claves	Fotografía audiovisual, fenomenología, imagen, formación.

2. Descripción

El documento expone los antecedentes de la dirección de fotografía en Colombia y particularmente en Bogotá; al tiempo que describe las características principales de tres casos estudiados y la relación que tiene la sensibilidad, percepción, experiencia subjetiva y mirada particular con la formación de sí, en la construcción de imágenes digitales.

3. Fuentes

- Bárcena, F. & Mállich, J. (2001). *La educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad*. Paidós: Papeles de Pedagogía,
- Bergala, A. (2006). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, ed. Laertes, Barcelona.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. España: Herder.
- Husserl, E. (1992). Artículo "Fenomenología" de la Enciclopedia Británica. Tomado de la antología Edmund Husserl. *Invitación a la fenomenología*. (pp. 35-73). Barcelona: Paidós.
- Machado, A. (2000). Repensando a Flusser y las imágenes técnicas. Tomado de: *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires. Libros del rojao.

4. Contenidos

FOTOGRAFIA AUDIOVISUAL

Breve recuento de los elementos técnicos que conoce un director de fotografía y sus características técnicas relevantes.

LA DIRECCION DE FOTOGRAFIA EN COLOMBIA

Breve recuento de la historia de la fotografía en Colombia, a partir de la llegada de la cinematografía con los hermanos Acevedo hasta la actualidad.

CARACTERIZACIÓN DE LOS DF

Casos estudiados

LA DIRECCION DE FOTOGRAFIA EN BOGOTA - categorías

Componer

Construcción primaria

Capacidad sensitiva

Relación co- creativa

Soporte



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

Artefacto

Sentido

LA FORMACION Y LA FOTOGRAFIA AUDIOVISUAL

La acción como proceso formativo

Conclusiones

5. Metodología

Investigación cualitativa

Enfoque fenomenológico

Estudio de caso

Técnicas de recolección de información propias de la narrativa y etnografía.

Codificación y análisis abiertos.

6. Conclusiones

-Además de contar con conocimientos técnicos los directores de fotografía conservan en su hacer características no cuantificables, que resultan definitivas en sus decisiones compositivas. La creación de atmósferas visuales a partir de un argumento literario, son posibles por la sensibilidad, intuiciones, percepciones e impresiones que genera en la subjetividad y luego, durante la composición junto al director con quien hay una cercanía en el punto de vista visual y emocional.

- Las acciones del director de fotografía son en sí un proceso formativo, que tiene lugar en el relato que este da de su oficio y de sí, al tiempo que trabajar con imágenes le implica dar forma a un discurso en ese caso técnico, de la selección de referentes (...). Relatarse le implica tener conciencia de la formación de sí mismo en el oficio y en un contexto particular, localizado y visualmente afectado por las condiciones culturales que lo atraviesan. En ese orden, la formación como acto subjetivo, hace posible que sus acciones no documentadas cobren sentido para semejantes que recién inician en el campo, pero, sobre todo le permiten reconocer su actividad como significativa y re afirmativa de la propia identidad.

Elaborado por:

Vargas Rodríguez, Yuli Paola.

Revisado por:

Andrey González Restrepo.

Fecha de elaboración del Resumen:

22

02

2016

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
Introducción	
Al lector.....	6
Breve marco referencial.....	7
Problema.....	8
Justificación.....	12
Metodología.....	13
CAPÍTULO 1	
1.1 FOTOGRAFÍA AUDIOVISUAL.....	24
1.2 LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN COLOMBIA.....	26
CAPÍTULO 2	
2.1 CARACTERIZACIÓN DE LOS DF.....	37
2.2 LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN BOGOTÁ.....	45
2.2.1 Componer	
2.2.1.1 Construcción primaria.....	47
2.2.1.2 Capacidad sensitiva.....	50
2.2.1.3 Relación co- creativa.....	52
2.2.2. Soporte	
2.2.2.1 Artefacto.....	58
2.2.2.2 Sentido.....	63
CAPÍTULO 3	
3.1 LA FORMACIÓN Y LA FOTOGRAFÍA AUDIOVISUAL.....	65
3.1.1 La acción como proceso formativo.....	67
Conclusiones.....	71
Glosario.....	73
BIBLIOGRAFÍA.....	74
Imágenes.....	76
ANEXOS.....	78

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
1. Ilustración 1. Mapa de relaciones para el análisis por cada caso. Figura.....	23
2. Ilustración 2 Formato 1. 37	25
3. Ilustración 3 Formato Universal o 2:1.....	25
4. Ilustración 4. La langosta Azul (1954), fotografía de Nereo López.....	28
5. Ilustración 5. Director y productor de “La gran obsesión” durante su rodaje...	29
6. Ilustración 6. Cartagena festival de Cine, 1976. Proimagenes Colombia.....	30
7. Ilustración 7. Enrique Forero. Fundación patrimonio filmico, Colombia.....	31
8. Ilustración 8. La mansión de Araucaima (1985).....	32
9. Ilustración 9. Equipo productor de Apaporis (2012).....	35
10. Ilustración 10. Escena de “Los hongos”. (2014).....	36
11. Ilustración 11 Fotografía de Sergio.....	38
12. Ilustración12 Escuela popular de cine en Potsí – Ciudad Bolivar.....	39
13. Ilustración 13 Sergio con un modelo a escala de cámara, para jugar con los niños.....	40
14. Ilustración 14 Fotografía de Paulo.....	41
15. Ilustración15 Fotografía de Gabriel.....	43
16. Ilustración 16 Escena fotografiada por Paulo Pérez. “Los viajes del viento” (2009).....	46
17. Ilustración 17 Gabriel durante el rodaje de “Ella sola” (2015).....	54
18. Ilustración 18 Paulo durante el rodaje de “Los 33”. (2015).....	60
19. Ilustración 19 Sergio haciendo una panorámica de Ciudad Bolívar.....	62

INTRODUCCIÓN

Al lector:

Encontrar conocimiento en las acciones es una tarea desmedida, sin embargo, aproximarse es suficiente para hacer notoria la existencia del saber en los actos de la vida. El saber como una relación dialógica con *otro*, que nos permite una mirada a lo que para él resulta definitivo y para nosotros pasa inadvertido.

Al escribir acerca de la creatividad y suponer en el otro un acto formativo se hace difusa la barrera que separa dos los lugares de conocimiento: formación - creación. Por ello los límites del presente escrito se encuentran en la descripción, en la intención de servir a futuras investigaciones interesadas en la comprensión de los procesos de registro audiovisual en los sujetos.

Con la intención de situar en qué consiste lo que resulta ser objeto de estudio en esta investigación, el primer capítulo es un breve recuento de los antecedentes que tiene la dirección de fotografía en Colombia, para comprender la pregunta problemática y su desarrollo. El segundo capítulo se centra en lo característico del oficio, a partir del análisis de relatos y el tercero ofrece una reflexión acerca de la relación entre los actos del fotógrafo y la formación. Por lo demás falta advertir al lector que en el presente escrito encontrara más inseguridades que certezas, pues lo que se ofrece son descripciones en un juego con autores que son anteriores a este tiempo, pero cuentan con percepciones similares acerca de lo que expresan los directores de fotografía sobre su hacer.

BREVE MARCO REFERENCIAL

De la fenomenología de Husserl pueden considerarse dos momentos: uno estático y otro genético. En el primero se hace un esfuerzo por suspender el juicio, a modo de “paréntesis” en el que se toma una parte de la realidad percibida por el sujeto y se somete a prueba, prescindiendo de lo que el autor llama *actitud natural*. El segundo se refiere a la génesis de sentido, a la búsqueda de este en el mundo de la vida; un esfuerzo diferente al primero en el que se afirma que no es posible la suspensión del juicio mediante la *epojé*.

La suspensión del juicio sólo puede referirse a la creencia natural de que los sentidos y valores que lo habitan sean totalmente independientes del hombre y que el hombre sólo sea una cosa entre las cosas y no el sujeto del mundo. Yo puedo dudar de las cosas singulares, pero no del mundo en general. Y no sólo eso. La experiencia humana sólo es posible a partir de la certeza del mundo. (Herrera. 2002. P. 10).

La certeza del mundo tiene lugar en la experiencia y esta en el horizonte, detengámonos un momento en esto:

La experiencia está vinculada a un sistema de relaciones espaciales o temporales, que constituyen un contexto de sentido, en donde se dan cita lo particular determinado con lo general indeterminado. (...) *experimentar es conocer en perspectiva los objetos y las palabras acompañadas de las connotaciones y referencias que le son propios*. Toda experiencia posee una estructura de horizonte; horizonte expresa la perspectiva global de sentido, presupuesto y no necesariamente explicitada, que predetermina el sentido y significado de cualquier hecho o palabra ubicado en ella. (Herrera. 2002. P. 12).

Experimentar tiene lugar en tanto actividad contextualizada, situada a partir de referentes que resultan dadores de sentido para cada sujeto. Para esto, se tiene un marco común del mundo al que se le llama horizonte, una estructura en la que tienen lugar las experiencias que son a fin de cuenta lo que cada sujeto establecen en medio de su relación particular con el mundo, con los actos y, la generalidad que aunque es común con sus semejantes no le pertenece completamente.

En ese sentido, las experiencias subjetivas cuentan con un sistema de referencia en el que tienen cabida y por el que logran ser. De manera cercana Barcena & Mèlich (2001), parten de la lectura de autores como Paul Ricoeur y Hannah Arendt, para establecer la necesidad de contarse a partir de la propia experiencia con el mundo. Si toda experiencia necesita un horizonte de sentido y toda narración requiere de una “pre comprensión del mundo” (Herrera. 2010. P. 58). El sujeto requiere para llegar a la descripción de un fenómeno y para llegar a contar su experiencia respecto a este del lenguaje:

El mundo de la vida lo experimentamos lingüísticamente interpretado y por lo mismo implica una intersubjetividad que ha constituido el sentido del mundo. En el lenguaje se sedimenta la experiencia humana.

Además de experimentar el mundo de la vida a partir de la *lengua* y la interpretación que esta nos permite, el lenguaje visual es entendido también como una posibilidad de interpretación del mismo, pero no es pretensión del presente escrito llegar a corroborar tal afirmación; se deja la puerta abierta para investigaciones que pueden tener como antecedente el presente escrito.

PROBLEMA

La dirección de fotografía como oficio es un acto de conocimiento, que se desarrolla en un medio específico (el audiovisual) y la cantidad de variables, aunque conocida por la mayoría, no es divulgada, especificada, conceptualizada, es decir, tiene lugar en la transmisión oral y la práctica. En la dirección fotográfica audiovisual convergen las percepciones, certezas, emociones, voluntad, aspiraciones, el pensamiento, las condiciones que brinda el soporte y demás, que aparecen al sujeto y lo llevan a decidir.

Identificar su relevancia es posible por mi participación en dos escenarios¹ en los que se requería de directores de fotografía para registrar las imágenes que conformarían los audiovisuales. Los dos productos audiovisuales fueron creaciones colectivas, así que finalizado el rodaje se hizo una revisión de las imágenes, a partir de lo que se logra advertir que lo registrado por el director de fotografía conserva rasgos diferenciadores respecto a lo registrado por diferentes operadores de cámara: aunque se trate del mismo objeto y momento, la *intención* de cada uno difiere. El rasgo particular de cada sujeto es observable en las imágenes que resultaron del rodaje, pues durante estos procesos debido a la premura del tiempo por la cantidad de tomas planeadas, los directores no revisan la totalidad del material grabado en el instante preciso del registro, así que la imagen en este caso particular, quedó a cargo del departamento de fotografía, a su criterio y conocimiento, lo que no dio tiempo para correcciones en ese instante:

un director de fotografía que colabora en una película de pequeño presupuesto con un realizador inexperto o principiante, puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena. Llego incluso a inmiscuirme en la selección de los colores, los materiales y las formas de los decorados y el vestuario”. (Almendros, 1980, p.8).

En el caso del taller con la Cinemateca Distrital no solo los fotógrafos son inexpertos, todo el equipo que produce el audiovisual lo es por ser un espacio de formación. Los errores operativos no cobran trascendencia y lo observado tiene lugar también en escenarios profesionales; en este caso la atención se centra en que la imagen esté a cargo de los dos sujetos que operan las cámaras:

...los únicos que veían las imágenes era los de fotografía (la imagen que perciben las cámaras), solo una escena la vimos varios en la T.V; el resto estamos literalmente “andando a ciegas”, no vemos con puntualidad los planos preparados o lo que

¹ El primero con la Cinemateca Distrital de Bogotá y el segundo con el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (IDPC).

seleccionan los camarógrafos de los actores durante la escenificación. (Fragmento de diario de campo, 09 de Agosto de 2014. Usme).

Se trata acá no del contenido de la imagen, sino de los rasgos de autor que la diferencian, de un elemento no contemplado durante el proceso de formación: la *experiencia* del sujeto que graba, entendida esta como una reflexión sobre la forma en la que va apareciendo la imagen en él y en el artefacto. Puede pensarse que el artefacto pudo ser la causa de la diferencia entre las imágenes, pero no es el caso, se trata más específicamente del soporte y las condiciones que hacen de dicho acto, un espacio netamente subjetivo: lo que brinda el soporte es una *desmaterialización de la imagen*, (Flusser, 1994). Condición que afecta el proceso de registro y su estudio, pues debido a que las decisiones al registrar una u otra cosa de esta u otra manera, ocurren en la conciencia del director de fotografía, solo es posible llegar a su comprensión si hay un acercamiento a sus vivencias mediante las descripciones de esta.

...se trata de remontarse en la imaginación a ese momento ligeramente anterior a la inscripción definitiva de las cosas en el que las múltiples elecciones simultáneas que se planteaban al cineasta estaban a punto de ser resueltas, en ese momento último en el que las posibilidades aún estaban abiertas, en ese instante todavía vibrante de la incertidumbre del que habla Georges Bataille en su ensayo sobre Manet: <<nos cuesta imaginar el cuadro que admiramos suspendido como estuvo entre la incertidumbre que era en un primer momento para el pintor y la certidumbre que es para nosotros... (Bergala, 2006, p. 127).

A ese instante hay que remitirse, al momento de decisión de la inscripción en el soporte, a las posibilidades que tiene un director de fotografía y lo que aparece a él durante el registro de imágenes y es materializado en fotogramas que conforman las piezas audiovisuales.

Si se tiene que el resultado final es una construcción que necesita de referentes visuales y acciones corporales para su producción y, esta se da como una actividad consciente llena de sentidos tenemos un fenómeno, pues, siguiendo a Husserl (1992) “*un fenómeno es lo que se da a*

la conciencia en todas sus posibilidades y sentidos”. (p. 4). Y en tanto la imagen se da a la conciencia y adquiere sentidos, todo lo que aparezca durante el momento de realización de una imagen digital en el sujeto, constituirá la imagen en movimiento que se está haciendo y permitirá un acercamiento a la complejidad de la realización visual que no se da en las mismas condiciones de una pintura o un dibujo; aun con las puntuales indicaciones y el manejo cuidadoso de la técnica, hay un margen de error que impide la producción en serie de obras audiovisuales, e incluso impide que dos sujetos logren imágenes exactamente iguales, ese pequeño margen de error le pertenece a la subjetividad; a lo que cada director de fotografía logra contar de su oficio y de sí mismo, lo que para él constituye sus acciones y a las que les da sentido, por lo anterior llegué a la pregunta: ¿Cuáles son las características fundamentales de la dirección de fotografía desde el relato de tres fotógrafos en ejercicio en Bogotá, durante el año 2015?

OBJETIVOS

Objetivo general

Comprender las características fundamentales de la dirección de fotografía desde el relato de tres fotógrafos en ejercicio en Bogotá, durante el año 2015.

Objetivos específicos

1. Exponer los antecedentes de la dirección de fotografía en Colombia, sus principales exponentes y las piezas que han producido, para establecer el contexto en el que se da dicha actividad.
2. Describir las características fundamentales de la fotografía audiovisual en Bogotá en el año 2015, desde la experiencia de tres fotógrafos y lo que de estas se mantiene en los casos.

3 .Reconocer la relación entre las acciones de los directores de fotografía, la formación y narración de sí mismos.

Justificación

Tras participar en dos procesos de formación y creación audiovisual² durante el segundo semestre del año 2014 e inicios del 2015, es posible no solo observar de cerca la labor del docente, sino además descubrir en la producción audiovisual, acciones creativas y reflexivas en torno al hacer.

Durante los rodajes en los dos escenarios el interés se centró en el director de fotografía, por ser este quien registra las imágenes; la intuición que se seguí, responde al carácter subjetivo de las acciones de los sujetos, que exceden la formación técnica, pues de acuerdo a las temáticas vistas en los talleres y los docentes, la cualificación técnica era suficiente para realizar un producto de calidad. Sin embargo, es posible advertir que en las acciones de los sujetos hay reflexiones sobre la aplicación de sus conocimientos técnicos que se reflejan en el hacer.

Por lo que se considera que una aproximación a las vivencias durante la producción de audiovisuales permitiría acercarse a las condiciones que le permiten a cada sujeto decidir respecto a una acción creativa. En ese sentido, centrar la presente investigación en las vivencias del sujeto tiene como intención conocer de cerca el *hacer*, pues debido a la complejidad de los

² El primero con la Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales – IDARTES, en la localidad de Usme. Y El segundo durante una beca en investigación creación con el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), para realizar un documental en la localidad Rafael Uribe Uribe con el Colectivo Artístico Busetá. Como parte de la beca la institución ofreció un curso en realización audiovisual que tenía la misma duración de la beca, cinco meses.

escenarios de producción audiovisual, indagar en lo que es propio de las acciones creativas permite comprensiones cercanas de los fenómenos:

... la investigación educativa que no se desliga de la experiencia busca algo muy especial como saber: busca aquel saber que ilumina el hacer, esto es, que vuelve sobre la experiencia para ganar en experiencia, en capacidad de dejarse sorprender por lo que pasa para volver a pensar, para hacer más meditativo el hacer educativo, para descubrirle nuevos significados, nuevas posibilidades, nuevos caminos". (Contreras, 2010, P. 22).

En este caso la intención más que descubrir es hacer explícito lo que conforma los procesos de realización audiovisual y es definitivo en diversos escenarios de producción audiovisual.

Las descripciones en este caso, buscan aportar a la poca documentación del conocimiento transmitido por cineastas en el país. Iniciar investigaciones enfocadas en la descripción de las acciones tiene lugar, por lo que pueden representar en los espacios educativos en Bogotá y, en este sentido son insumos para futuras reflexiones en torno a la enseñanza.

METODOLOGÍA

La metodología de esta investigación comprende además de una serie de instrumentos y estrategias, una influencia filosófica que le permite al investigador una postura desde la que observar el fenómeno de estudio. La elección de estrategias, instrumentos, herramientas y enfoques, no es un proceso azaroso, por el contrario es producto de los acercamientos al objeto de estudio, su delimitación y la especificidad del mismo.

Mario Bunge (1969), ofrece unas preguntas que sirven a la delimitación y a la precisión del objeto de estudio: ¿Qué es?, ¿cómo es?, ¿Dónde está?, ¿De que esta hecho?, ¿Cómo están sus partes –si las tiene- interrelacionadas? Estas preguntas permitieron en primera medida identificar una metodología acorde, pero además, tener mayor claridad acerca de la investigación.

Para efectos de esta investigación se reconoce que del fenómeno u objeto de estudio es posible identificar lo que es recurrente en las *experiencias* de los actores, acerca del oficio que desempeñan: la dirección de fotografía. Lo que para cada uno resulta significativo y tiene sentido cuando registra imágenes audiovisuales y logra identificar como acción definitiva para su actividad.

Fotografía Audiovisual, relatos en Bogotá., se presenta como una investigación cualitativa, en tanto se enfoca en comprender y analizar las cualidades de la información e identificar los característicos de las acciones y el sentido que emergen de estas en los directores de fotografía al registrar imágenes. La presente investigación se presenta a sí misma como única en cuanto a su población, el año de participación y su contexto; como una investigación que surge gracias a la intuición con una estructura recursiva y flexible que tiene como intención principal la comprensión de las características fundamentales desde el análisis de las experiencias de tres directores de fotografía en ejercicio, por medio de su *relato*, la revisión de fuentes documentales, audiovisuales, fotográficas y una constante comparación entre estos.

Se trata entonces de centrarse en las perspectivas, en los sentidos de las acciones y decisiones, partiendo de la intuición y la reflexión de las experiencias. Para lo que se recurre a técnicas etnográficas, *narrativas* y de análisis de contenido, que permite cumplir los objetivos de la presente investigación.

PARADIGMA

Esta investigación tiene como enfoque la fenomenología, pues se considera que las acciones son relevantes en tanto los actores le dan sentido a las mismas a partir de sus experiencias que son

además subjetivas; se afirma además que las descripciones son una opción para descubrir lo que al actor aparece de los fenómenos y este logra advertir, en su actividad consciente. Además de esta se toma como referencia la *narrativa*, al reconocer la particularidad de las descripciones y su lugar discursivo, de acuerdo a experiencias situadas en torno al objeto de estudio que es en este caso la dirección de fotografía.

Asumir este enfoque es asertivo en tanto el registro de imágenes que llevan a cabo los DF y todo su proceso ocurre como actividad psíquica individual, que solo puede ser conocida si estos la hacen expresa mediante su *relato*.

En el caso de esta investigación el investigador toma participación activa como quien escucha el *relato* del otro y le permite generar un discurso sobre sí mismo Bárcenas & Melich (2001), a partir de los encuentros con los informantes clave y paulatinamente con la población específica, se establecen las categorías de análisis producto de los datos recolectados durante la investigación; el procedimiento para llegar a estos será descrito a continuación.

Estrategia de investigación

El estudio de caso ha sido empleado en diferentes investigaciones con el propósito de acercarse a un objeto de estudio en una población determinada, en este caso la población maneja los mismos conceptos técnicos para registrar imágenes, producen audiovisual en un año específico y para una región geográfica particular. El estudio de caso resulta entonces conveniente para la comprensión de las características fundamentales de los DF, pues, como lo expresa Pérez (1994), el objetivo básico de estos estudios es "*comprender el significado de una experiencia*". (P. 35). Además de comprender el significado, es posible situar un fenómeno contemporáneo en un

contexto inmediato y re construirlo a partir de las *formas* que el actor ha dado a su experiencia y del relato que hace de esa.

El interés de esta investigación está en la comprensión de lo que para los actores resulta significativo de sus acciones y experiencia, para lograrlo el enfoque fenomenológico es apropiado porque asume el mundo desde una posición particular por medio de descripciones, relatos de vida, su comprensión y análisis, con el interés puesto en los sentidos de las experiencias vividas.

La relación entre el enfoque fenomenológico y el estudio de caso está dada por que los dos tienen como fundamento la experiencia, pues Siguiendo a Pérez, el estudio de caso busca comprender una experiencia, al tiempo que la fenomenología parte de las experiencias de los sujetos para aproximarse a la comprensión de los fenómenos. Aunque no asuman las mismas rutas, tienen el mismo fin, el de aproximarse a un objeto de estudio específico para comprender de este los sentidos que tiene basándose en las experiencias de los sujetos.

Técnicas de recolección de datos

Para llevar a cabo la estrategia metodológica se emplean técnicas propias de la narrativa y la etnografía, que permiten un acercamiento preciso al fenómeno u objeto de estudio, tratándose de una investigación de corte cualitativo, el interés se centra en las descripciones localizadas que pueda brindar la población, para de esta manera comprender a partir de su experiencia.

Entrevista no dirigida: Esta técnica se propone principalmente durante los encuentros con informantes clave, durante el segundo momento de la investigación. Esta técnica está basada en

procesos de comunicación entre el investigador y los asistentes de manera individual; en esta las preguntas van surgiendo a partir del curso que tome el diálogo por lo que es posible que surjan temas pertinentes, que contribuyan al objeto de estudio, por lo que se debe estar para captar asertivamente toda la información que concierne a la investigación.

El descubrimiento de las preguntas significativas según el universo cultural de los informantes es central para descubrir los sentidos locales. Esto puede hacerse escuchando diálogos entre los mismo pobladores intentando comprender de qué hablan y a qué pregunta implícita están respondiendo (indexicalidad y reflexividad); pedirle a alguien que formule una pregunta interesante acerca de tal o cual tema por ejemplo, ¿cómo preguntaría sobre la vida en el barrio?. (Guber. 2001. P. 65).

Las entrevistas no dirigidas como instrumento en informantes clave permiten una comprensión localizada de los sistemas y sentidos que usan para nombrar sus acciones o eventos.

Entrevista narrativa: Esta técnica parte de la comprensión de las historias que comparten los actores como relatos de vida, que se distinguen por basarse en lo que la elaboración discursiva de los actores sobre eventos significativos en sus vidas y en este caso, en relación al oficio que ejercen. *“Permiten al investigador acercarse al mundo experiencial del entrevistado de un modo más amplio, pues este mundo está estructurado en sí mismo”*. (Flick, 2004. P.110). La entrevista consiste entonces en la reconstrucción que hace el entrevistado de parte de su vida, de lo que ha experimentado y la comprensión del mundo que tiene. Las respuestas de ellos, se asumen teniendo presente que respecto a un fenómeno particular, subjetivo, con lo que puede contar el investigador es con el relato que haya sobre una experiencia.

Para esto se cuenta con un listado flexible de preguntas que, con la intención de focalizar la recolección, parten de un acercamiento previo con informantes clave que brindaron un primer

sustento conceptual, desde el sentido que para ellos tienen acciones determinadas en torno a la fotografía.

Diario de campo: Es una técnica que emplea el investigador para registrar los momentos en los que se tiene contacto con el objeto de estudio y de estos lo que resulta relevante mediante notas o apuntes que relacionen lo visto con la teoría que fundamenta la investigación. En este caso, la escritura aparece con las notas de campo, como una necesidad por documentar el origen de las decisiones que como investigadora tomaba respecto a la forma de abordar a los actores, la selección de las palabras que estos tenían dependiendo de sus preferencias artísticas, políticas, académicas y sobre todo estéticas, con las que sería más fácil llegar a lo que quería saber.

Selección de casos:

Los tres casos seleccionados cumplen condiciones que le permiten a la investigación ser precisa de acuerdo al lugar y el año en el que tiene lugar la investigación: Bogotá, 2015. Los tres directores de fotografía tienen referentes técnicos comunes acerca del manejo de equipos digitales para el registro de imágenes; han producido durante los periodos comprendidos entre los años 2010 – 2015, lo que permite hablar de video digital con formatos específicos, además de haber participado de eventos internacionales y nacionales, relacionados con el audiovisual.

Cronograma de actividades

Esta investigación tuvo una duración de un año y medio, en el que se revisaron fuentes teóricas, archivos documentales, audiovisuales y se realizaron los encuentros con tres poblaciones. Luego

de esto, se realizó la sistematización y análisis de lo recolectado de acuerdo a los objetivos que se busca cumplir.

Objetivo	Actividad	Tiempos
Identificar el problema.	Trabajo de campo en dos poblaciones: * El primero durante una beca en investigación creación con el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), para realizar un documental en la localidad Rafael Uribe Uribe con el Colectivo Artístico Buseta. Como parte de la beca la institución ofreció un curso en realización audiovisual que tenía la misma duración de la beca, cinco meses.	Septiembre, octubre, noviembre, diciembre de 2014. Enero de 2015.
	* Y el segundo con la Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales – IDARTES, en la localidad de Usme. Durante el taller para la creación de video clip.	Junio y julio de 2014.
Descripción del problema de acuerdo al enfoque y metodología.	Sistematización de los datos recolectados, propuesta metodológica.	Septiembre de 2014.
Reconocimiento de posibles fuentes o informantes clave.	Realización de base de datos y contacto con directores de fotografía, realizadores y eventos especializados.	Octubre de 2014.
Entrevistas no dirigidas a informantes clave.	Una semanal.	Noviembre de 2014.
Ubicar códigos recurrentes en informantes.	Sistematización de entrevistas.	Enero de 2015.
Realizar base de datos de directores de fotografía especializados.	Ubicación de correos, teléfonos y otros para contactar.	Febrero de 2015.
Realizar entrevistas narrativas a población seleccionada.	Un encuentro semanal de una hora mínimo con cada caso.	Marzo de 2015.
Sistematización de entrevistas y diarios de campo.	Transcribir.	Abril y mayo de 2015.
Análisis de datos de acuerdo a los objetivos.	Identificación de códigos y realización de mapas se sentido de acuerdo a las categorías de análisis.	Agosto, septiembre y octubre de 2015.
Dar cuerpo a los datos.	Escritura de los capítulos.	Noviembre y diciembre de 2015.

Codificación y análisis

La codificación se hace a partir de la formulación de preguntas relacionadas con las dos categorías que surgen del primer escenario de recolección de datos y la lectura de fuentes documentales especializadas en el tema. La formulación de preguntas y comparación de los datos³ permite ubicar relaciones entre conceptos y notar posibles cambios, además de vincular las sub categorías resultantes a las categorías en cada caso. (Strauss, A. & Corbin, J. 2002. P. 86).

Para codificar los datos de la población seleccionada, se parte de la codificación por preguntas que consiste en hacer preguntas a los datos para encontrar en las respuestas más datos de los que parecen superficialmente. A continuación se describen las preguntas empleadas:

1. ¿Condiciones de los DF? : Se refiere a las disposiciones circunstanciales que cada uno asume cuando registra una imagen. Todo lo que consideren como relevante durante el acto del registro.
2. Técnica que no se puede explicar: Lo que sucede durante el acto de registro y realización, que no logran explicar por completo, y sin embargo es fundamental en la dirección de fotografía.
3. ¿Explicaciones? : Las razones con las que argumentan durante el acto de registro y realización, que resulta fundamental.
4. Referentes visuales.
5. ¿Intención al hacer?: La explicación que excede las razones con las que argumentan sus acciones, por estar enfocadas en perspectivas de vida. Por lo general no son racionales.

Se revisan los datos obtenidos a la luz de cada pregunta y se identifica lo que de las transcripciones responde a esta. De estas se seleccionan códigos *in vivo* que permiten la

³ Ver anexo 1.

agrupación por temáticas comunes, que serán redistribuidas por caso, es decir, por cada integrante de la población.

Lo que permite esta codificación es ubicar relaciones entre conceptos y notar posibles cambios, además permiten vincular la forma en la que aparecen ciertas necesidades en cada sujeto. Luego de recolectar los datos y revisarlos, se formulan preguntas para hacer a las transcripciones de los diálogos y la bitácora específicamente: la agrupación de códigos por ejes temáticos es un proceso que se hace desde la recolección de la información, en tanto se está comparando continuamente, por esto, la agrupación tiene un enfoque establecido acorde a las dos categorías iniciales: componer y sentido, que son producto de los dos escenarios de registro de imágenes audiovisuales ya mencionados.

En ese sentido, la codificación tiene raíz en las percepciones iniciales de la investigadora acerca de lo característico en los actos del DF, lo que permiten las preguntas a los datos y los mapas de relaciones es encontrar los sentidos detrás de lo explícito, que están entre los relatos y requiere ser descifrado.

A partir de la codificación se realizan mapas de relaciones de los que se obtienen subcategorías de las categorías soporte y componer, que parten del sentido dado por los actores a sus propias acciones. Las subcategorías se comparan para verificar lo que se repite en los tres casos, es decir lo invariante en las reflexiones de los directores de fotografía, las uniones entre códigos son producto del sentido que tiene para cada DF el tema que se está tratando.

¿Cómo se llega a los mapas?⁴

Teniendo la agrupación de códigos por subcategorías se vuelve a los datos y en ellos se busca la función o el lugar discursivo del código en lo que cada uno trata de describir; así se establecen las relaciones entre los términos. Aunque las palabras tengan variaciones, estas tienden a la

⁴ Ver anexo 2.

descripción de lo mismo, de este modo mediante la comparación de fragmentos de los relatos y volver constantemente a evaluar la intención de las palabras de los DF, se obtienen mapas que dan cuenta de los matices entre las percepciones de estos y las sutiles relaciones encontradas en tres experiencias sobre lo que parece la misma acción.

Luego de obtener los mapas por subcategoría se inicia el análisis de los mismos: al tener como base la comparación constante de relatos es posible conocer con precisión las afirmaciones y los sentidos que tienen estas en los tres casos estudiados respecto a los temas que conforman las categorías. Por lo que el paso siguiente es la descripción de los mapas de acuerdo a fragmentos específicos de las entrevistas en los que estuvieran directamente involucrados los códigos, además de la comparación con fuentes documentales que se referían a los mismos temas.

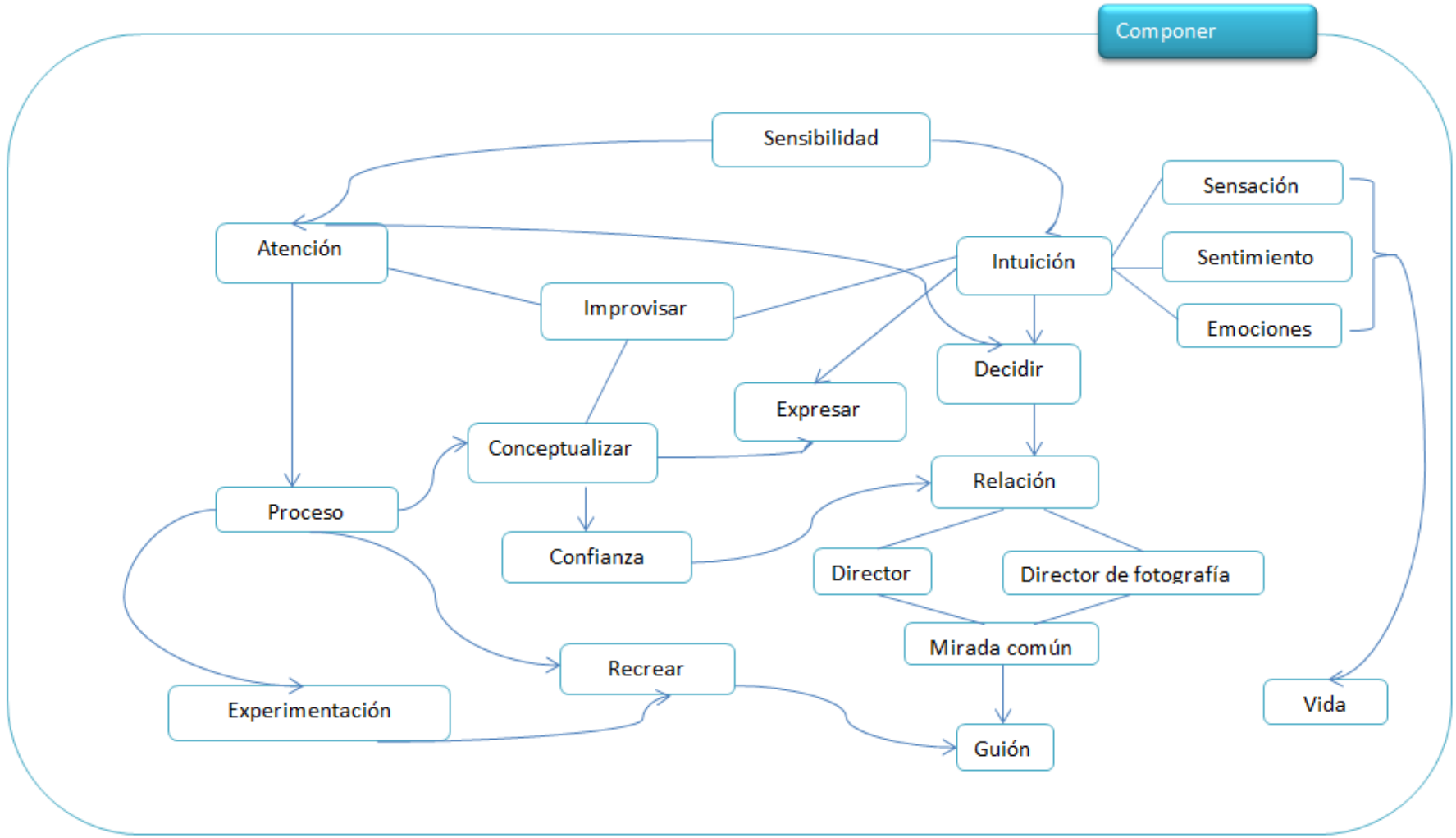


Ilustración 1. Mapa de relaciones para el análisis por cada caso.

CAPÍTULO 1

1.1 FOTOGRAFÍA AUDIOVISUAL

Para producir o hacer un audiovisual, se requiere de un equipo que se divide las funciones, a cada sub grupo se le llama departamento y cada departamento está compuesto por roles fundamentales que operan de acuerdo a un orden jerárquico. El departamento de fotografía se encarga de la imagen, de lo visual, su construcción y registro en sincronía con los otros departamentos; de acuerdo a la jerarquía el papel principal lo tiene el director de fotografía, en adelante DF. Sus acciones consisten en registrar, diseñar, comprender (...), basado en los principios de la fotografía fija y los conceptos propios de la fotografía en movimiento: valores de plano, soportes de cámara, luces, puesta en escena, puesta en cámara, ISO, ángulos de cámara y sus movimientos etc.

La fotografía audiovisual tiene sus bases en los principios de la fotografía fija, por lo para la composición de esta se requieren conocimientos específicos en teoría del color, óptica, luz y sus variaciones, además del manejo específico del artefacto que registra y su relación con el movimiento. Uno de los aspectos más importantes de la fotografía es el formato, que se refiere a las dimensiones, a la proporción entre el largo y el ancho de la película fotográfica, que fue en un comienzo de 35 mm, luego con la entrada del sonido aparece el formato Académico, con dimensiones de 16x22 mm, negativo al que se le incorporan pistas ópticas laterales, para el

sonido. Además de esta, se usa *Full screen*, en el que la imagen tiene un tamaño de 14x24 mm. Formato panorámico, universal, *Mariné*, *Techniscope* y *Vistavisión*.

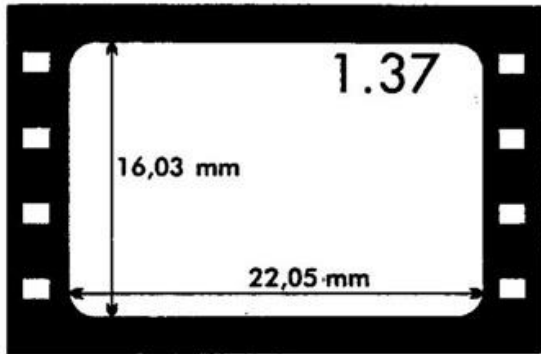


Ilustración 2 Formato 1.37

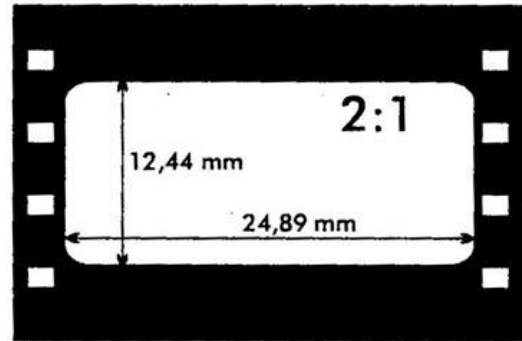


Ilustración 3 Formato Universal o 2:1

Se encuentran en el mercado formatos de 9,5; 8; súper 8 y 16 mm, que las empresas en su momento fabricaron para facilitar la portabilidad de la cámara y aunque la calidad en las imágenes disminuía⁵. (Serra & Martínez. (2000). P. 50), el acceso al cine fue un poco más plural.

Las diferencias significativas entre la fotografía fija y la fotografía en movimiento son las continuidades, ritmos y secuencias. A diferencia de la fotografía fija, se piensa cada cuadro como parte de una narrativa, por lo que su sentido es contextual y las imágenes son co dependientes entre sí. En ese caso, se piensa cada cuadro en función de la narrativa, su lugar está en medio del tiempo que transcurre y cuenta.

Formatos digitales

La introducción de los formatos y cámaras digitales entrado el siglo XXI, cambio además de los medios de reproducción de los filmes, el modo en el que se comprendía su registro; se

⁵ El manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía de José Martínez & Jordi Serra, presenta una detallada explicación de formatos y todos los aspectos técnicos relacionados con la dirección e fotografía.

introdujola corrección de color durante la etapa de post producción. Cambiaron los momentos en lo que por lo general figuran los DF, ahora estarían desde la lectura del guión hasta la proyección, por ser este quien revisa la calidad de los focos que proyectan en las pantallas las piezas.

Los departamentos pasaron de tener dos y tres personas a tener más de treinta, entre los que se encuentra el *data manager* (DyT), operador de cámara, *steady cam*, foquista, *video assist*, foto fija, *key grip* etc.

1.2 LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN COLOMBIA

En Colombia si bien el audiovisual ha tomado fuerza en las últimas décadas y le ha permitido al país proyectarse en escenarios artísticos internacionales, aun son pocas las reflexiones en torno a los departamentos y los oficios que existen en el medio, para comprender el modo en el que la naciente industria cinematográfica asume la creación de las piezas que nos representan como nación. La dirección de fotografía no es la excepción, oficio que no supera el medio siglo por lo que quienes han participado como fotógrafos, representan una escuela en sí mismos.

Los antecedentes del cine colombiano se encuentran en los hermanos Acevedo y los Di Domenico, de estos últimos hay una anécdota particular acerca de la dirección de fotografía:

Los productores de *Bajo el cielo antioqueño* (1925) estuvieron considerando la contratación de un fotógrafo extranjero, pero ante los altos costos de esa opción optaron por conseguir los manuales y libros disponibles sobre la técnica de la fotografía

cinematográfica para que el aplicado Gonzalo Acevedo Bernal (1900-1967), hijo de don Arturo Acevedo Vallarino, el director del filme, terminara poniéndose detrás de la cámara como operador eficiente. (Fundación patrimonio fílmico. 2012. P. 50).

Hubo también casos en los que se solicitaron fotógrafos extranjeros, tal es el caso de *Allá en el trapiche* (1943), dirigida por Roberto Silva, quien encargo la fotografía a Hans Brückner, un austro - húngaro con amplia experiencia en su oficio. En el año 1961 Hernando Salcedo Silva le hace una entrevista acerca de sus colaboraciones en Colombia:

- ¿Qué películas realizó con Ducrane Films?

-En 1942 fui el camarógrafo de *Allá en el trapiche*, dirigida por Gabriel Martínez, con Lily Alvarez y Tocayo Ceballos. Fue muy bien recibida por el público, pero mal por la crítica, que le reprochó la debilidad de su argumento y pobreza de los decorados. Fueron muy regulares los resultados económicos.

- Y Golpe de gracia?

-En 1944 y en colaboración con Oswaldo Duperly, dirigí *Golpe de gracia*, de tema muy especial, que mostraba un concurso radial sobre música colombiana en un ambiente de gentes y acciones de las radiodifusoras, argumento compuesto entre el Tocayo Ceballos y Oswaldo Duperly. En esta película figuraron actores muy famosos de la radio bogotana como el mismo Tocayo Ceballos, Hernando Vega Escobar, Sofía Hernández, Pepe Montoya, Mary de Vásquez y otros. La película gustó al público y a la prensa pero su éxito económico fue más bien malo. (Salcedo, H. 1981).

Para esa época además de un interés narrativo por la jovialidad de la gente colombiana y sus costumbres, es común que los filmes se centren en la relación entre la urbe y las provincias, los amores imposibles y próceres de la independencia; en 1944 la productora “Patria films” realiza largometrajes como: *Antonia santos* (1944), fotografiada por Salvador Castelló y Domingo Torres. *El sereno de Bogotá* (1945), que estuvo bajo la dirección de fotografía de Domingo Torres y *Bambucos y corazones* (1945), también por Torres. (Fundación patrimonio fílmico. 2012).

El registro audiovisual tiene varios lugares: cinematográficos, documentales, televisivos y de reportaje, sobre este último y los eventos que marcaron el 9 de abril con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitan y un director de fotografía francés se sabe que:

Charles Riou (Montrouge, Francia, 1912-Bogotá, 1998) fue un camarógrafo francés residenciado en Colombia, había participado en los rodajes de Sendero de luz de la Ducrane Films; para 1948 fue uno de los filmadores que cámara en mano recogió las asonadas e incendios ocurridos el 9 de abril. Él había participado como uno de los socios fundadores, en 1946, de la Promotora Cinematográfica Nacional, al lado del periodista y cinematografista antioqueño Camilo Correa (1913-1990), cuya primera finalidad era la producción del Noticiero Nacional Colombia. (Fundación patrimonio filmico. 2012. P. 41).

Para la segunda mitad del siglo XX, el interés del gobierno de López Pumarejo por modernizar el país llega a posibilitar la adquisición de artefactos como las cámaras y televisores; el grupo de la cueva en barranquilla, hizo por ejemplo *La langosta azul* (1954), un trabajo experimental que contó con la fotografía de Nereo López, en ese momento el audiovisual se usaba más para conocer que para registrar.



Ilustración 4. *La langosta Azul* (1954), fotografía de Nereo López.

La gran obsesión (1955), fue la primera película a color hecha en el país:

La película también presenta aspectos documentales, que fueron filmados en el momento de su ocurrencia, en los cuales se involucra la protagonista cuando desembarca en la ciudad: la llegada a Cali de la Vuelta a Colombia en Bicicleta del año 1954, donde aparecen, además de la caravana ciclista en las calles y el pueblo espectador, los deportistas reconocidos en su época como el francés José Beyaert y el varias veces campeón de la vuelta Ramón Hoyos Vallejo. Muestra también la arquitectura de la ciudad de Cali en los años cincuenta, y aquí es también continuadora y coincidente con la intención que ya se insinúa en *Flores del Valle*: usar la ciudad como referente estético; muchas tomas largas de las calles, los jardines y la arquitectura tanto de los edificios públicos como de los primeros trazos de una urbanización que vendría después, aciertos atribuibles al director de fotografía Juan B. Ocampo. (Torres, R.)



Ilustración 5. Director y productor de “La gran obsesión” durante su rodaje.

Además de estos, se realizaron proyectos para el festival internacional de cine de Cartagena y otros de corte similar, Herminio Barrera es por ejemplo un director de fotografía que para el año de 1965 registra eventos de la mano de quienes luego serían reconocidos como figuras nacionales: Jorge Botero, Luís Ospina y Luís Crump. Barrera estuvo detrás de los lentes que registraron *Aura o las Violetas* (1973), *Puentes del futuro* (1982), *Palacio de San Francisco*

(1981), Las cuatro edades del amor, (1980), La soledad de Emilio, La ruta de los comuneros: Galán el caudillo (1982), Romeo y Buseta (1878 – 1992), entre otros.



Ilustración 6. Cartagena festival de Cine, 1976. Proimagenes Colombia.

Junto a él, Gustavo Nieto Roa se destacó por ocupar diversos roles en los filmes: fue productor, guionista, director, director de arte y director de fotografía, en esta última con producciones como: Cantante quiero ser (1976), Romance campesino (1975), Las fiestas de mi pueblo (1975), La Leyenda de Bochica (1975), Camilo el cura guerrillero (1974), La otra cara de mi ciudad (1971) y Lorenzo (1971).

Producciones caracterizadas por usar formato 35mm y manejar un contenido de corte costumbrista. Con el transcurso de los años los proyectos contaron con el apoyo de la compañía de fomento cinematográfico – FOCINE. Enrique Forero (1943), es uno de los primeros DF colombianos, hace parte de un grupo de jóvenes autodidactas interesados en hacer Cine.



Ilustración 7. Enrique Forero. Fundación patrimonio fílmico, Colombia.

Forero trabajó con directores como Marta Rodríguez, Jorge Silva, Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Alberto Giraldo, Jorge Nieto, Víctor Gaviria, Teresa Saldarriaga y Mauricio Cataño Panesso, con quien realizó su último trabajo en el año 2002. Junto a Forero, Luis Ospina (1949), ha trabajado como director de fotografía de los corto, medio y largo metrajes que también ha dirigido. Ospina al igual que la mayoría de jóvenes de su tiempo, estudio Cine en el exterior al reconocer la limitada oferta educativa del país.

Rodrigo Lalinde es otro director de fotografía que colaboró en las producciones de Luis Ospina, Víctor Gaviria, Jorge Alí Triana, Luis Alberto Restrepo mediante la creación de obras cinematográficas icónicas para el país: *La vorágine* (1990), *La casa de las dos palmas* (1990),

Azúcar (1989-1990), La pasión de Gabriel (2007), Sumas y restas (2005), Bolívar soy yo (2004), La virgen de los sicarios (2000), Soplo de vida (1997), La vendedora de rosas (1997), Bajo el reino de los cielos (1996), Rodrigo D no futuro (1986), La mansión de Araucaima (1985), Nuestra película (1997) entre otras.

Luis Ospina afirma acerca de Lalinde:

Con Rodrigo Lalinde he tenido yo una relación amistosa siempre. Rodrigo se hizo con el cine colombiano, con las primeras películas que empezamos a hacer. Antes se necesitaban directores de fotografía extranjeros. (...), Rodrigo aprendió de DF extranjeros, lo más divertido eran los espejos, porque él había aprendido de unos DF rusos a usar espejos para reflejar la luz solar. (Kinetoscopio, P. 19).



Ilustración 8. La mansión de Araucaima (1985).

Su trabajo resulta de consideración para los directores más destacados del país, además de Ospina, Víctor Gaviria (1955), afirma: “*Rodrigo hizo su primera fotografía en la vieja guardia y*

lo que decía Carlos Mayolo, lo que caracteriza esa película desde el punto de vista fotográfico, es el hecho de, por allá en el 85, la época de los medimetros en Colombia, haber sido iluminada con espejos”. (Kinetoscopio. P. 22).

En la mayoría de los casos los DF de Cine trabajaban al tiempo en productoras de contenidos para televisión, Orlando Moreno Gómez fue DF de los largometrajes Cali, ciudad de América (1972), Pasos en la niebla (1978), Cien años de infidelidad (1980), Taxi negro (1980), Ahora mis pistolas hablan (1982), Kápax del Amazonas (1982), con los directores José María Arzuaga, Eduardo Sáenz, José Delfos, Rómulo Delgado y Miguel Ángel Rincón. En este oficio se trabaja en Cine, televisión, documental y hasta reportaje, es el caso del DF Carlos Sánchez 60 años de vida y más de 35 detrás del lente de una cámara, ya sea de fotografía, televisión o cine, convierten a Carlos Sánchez en uno de los más valiosos colaboradores del director Felipe Aljure en El Colombian Dream. A lo largo de su vida profesional ha trabajado al lado de grandes como Julio Luzardo, Pepe Sánchez y Rodrigo Triana, en pantalla grande o pequeña, en cortos o largometrajes, en géneros tan variados como comedias o documentales y en temas de los que bien pueden ser protagonistas los niños mendigos de Bogotá o los periodistas que sufrieron la bomba del periódico El Espectador⁶.

Las producciones que antecedieron la llegada de lo digital y el formato de captura HD, fueron registradas en formatos de 16 y 35 mm en su mayoría. El formato digital permitió además de la expansión de las producciones en el mercado, el cambio de los roles que componen los departamentos y la accesibilidad para su estudio.

⁶ Artículo sobre Carlos Sánchez, realizado por Proimagenes Colombia. Disponible en: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3731

A partir de los antecedentes ya descritos acerca de la dirección de fotografía en Colombia, se puede hablar de un segundo momento que inicia en el siglo XXI, época en la que además de ser mayor la producción de películas en el país, las instituciones educativas ofrecen programas especializados en Cine que siguen siendo insuficientes y al tiempo significativos en comparación al siglo anterior. Se deja de lado el costumbrismo como tema principal y se abraza el afán de explorar diversas posibilidades narrativas y técnicas; los directores proponen novedosos temas que son asumidos por los equipos técnicos y en general el medio audiovisual en el país.

Directores de fotografía como Mauricio Vidal (1969), quien inicia su carrera en programas de televisión y paulatinamente se le confían roles como el de *gaffer*, foquista y camarógrafo, para llegar a ser finalmente unos de los DF más destacados en el país. Por su cámara han pasado relatos como La historia del baúl rosado (2005), Ciudad crónica (2006), Satanás (2007), La milagrosa (2008), Marina la esposa del pescador (2009), El jefe (2011), Apaporis, secretos de la selva (2012), Bolaetrappo (2014), Monte adentro (2015), entre otras y, como aliado de las cadenas Discovey Channel y National Geographic.



Ilustración 9. Equipo productor de Apaporis (2012).

Él hace parte de un conjunto de Directores de fotografía que atraviesan las múltiples facetas que puede tener este oficio en el país. Junto a él está Paulo Pérez (1969), Juan Cristóbal Cobo, Juan Carlos Gil (1971), Diego García Moreno (1955), Diego Jiménez (1995), Andrés Pineda (1971), Sergio García Moreno (1995), Manuel Castañeda (1980), David Gallego (1977) y Sofia Oggioni. Todos merecedores de premios internacionales por su trabajo y delicada sensibilidad en la fotografía.



Ilustración 10. Escena de “Los hongos”. (2014).

Estos DF tienen formación en escuelas de cine colombianas como la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad del Valle, reconocidas por ser pioneras y tener una inclinación hacia la calidad estética de las imágenes, el contenido y su producción además de tener un interés social que se ve expresado en el documental.

Si bien quienes estudian en estas escuelas conforman el círculo de productores audiovisuales en el país, en ciudades como Cali, Bogotá y Medellín, el audiovisual alternativo ha tomado un lugar en la historia, por mostrar una cara del país más cercana a las problemáticas sociales. En barrios como Siloé, Potosí y San Javier⁷, hay agrupaciones que encuentran en el cine comunitario una alternativa de vida, que les permite contarse y hacerse visibles en ciudades que por lo general limitan la diversidad de opiniones y concentradas.

⁷ Barrio Siloé en Calí, Valle del Cauca. Potosí en la localidad Ciudad Bolívar en Bogotá y San Javier, comuna 13 Medellín. Son lugares que geográficamente están en la periferia de las ciudades, por lo que son espacios de alto riesgo o “invasión”, que no cuentan con total acceso a servicios públicos y en su mayoría son habitados por víctimas de la violencia en el país.

En estas ciudades agrupaciones como Full Producciones, Asociación Centro Cultural La Red (ACCR) y Sueños Films, han decidido democratizar el acceso a la realización audiovisual a través de talleres gratuitos y actividades que involucran a las comunidades (Polanco. 2011. P. 19). Aun sin contar con formación especializada, se parte de la noción estética que cada territorio maneja, que da paso a narrativas localizadas particulares y significativas para los actores.

Aunque sus participantes se denominan realizadores, por tener la capacidad para ejercer todos los roles durante una producción audiovisual, no obstante es frecuente que durante un rodaje se dividan roles, tal como lo hacen los equipos productores especializados, por lo que en cierta medida existe también la figura del director de fotografía.

CAPÍTULO 2

2.1 CARACTERIZACIÓN DE LOS DF

La actividad de quienes integran los departamentos que producen audiovisual no se limita únicamente a su oficio en los *sets* de grabación, están además de estos, escenarios educativos en los que ejercen como docentes, procesos que cuentan con un escaso registro:

Una actividad importante entre muchos cineastas es la enseñanza en escuelas de cine, universidades y otros espacios formativos, con frecuencia vinculada al acompañamiento de procesos creativos. Sin embargo, salvo algunos libros que han dejado testimonio de las clases, por ejemplo, de Nicholas Ray, Jean-Luc Godard, Jerry Lewis, Sergei Eisenstein o Raúl Ruiz, estas acciones están mucho menos documentadas de lo que sería deseable”. (Bergala, 2014, p.7).

Esta dificultad no es propia de europeos y norteamericanos, puede advertirse fácilmente en la búsqueda bibliográfica sobre el tema en Colombia, que es poco satisfactoria. A continuación, para ubicar el lugar desde el que hablan los directores de fotografía, (en adelante DF), se presenta una caracterización de los escenarios en los que cada uno desarrolla su actividad.

Sergio Sánchez



Ilustración 11. Fotografía de Sergio.

Es un realizador audiovisual atrapado por el cine, que se ha dedicado principalmente a la ficción y el documental. Entre sus búsquedas está el manejo de las metáforas, lo poético, lo real y ficticio a través del audiovisual.

El departamento en el que más se ha desempeñado es la dirección, sin embargo escribe guiones, es DF, edita y hace animación digital. Además de realizar cortometrajes de manera independiente, es integrante de la organización Sueños Films Colombia, Colectivo de audiovisual alternativo y comunitario, que busca promover la democratización del medio audiovisual y la apropiación del mismo por parte de todo tipo de comunidades acercándolos al lenguaje audiovisual, generando un espacio de libre expresión, donde sea la misma comunidad que hable de su entorno, su identidad, su vida y los problemas que le atañen, logrando ser vista, reconocida y valorada en diferentes medios alternativos de comunicación.



Ilustración12 Escuela popular de cine en Potsí – Ciudad Bolívar.

En el campo de formación ha realizado talleres de video comunitario, en el festival de cortos de Manizales y la muestra audiovisual “La otra historia” en la Comuna Trece de la ciudad de Medellín. Es docente de tiempo completo en la escuela alternativa Eko, en la localidad de Ciudad Bolívar, específicamente los talleres tienen lugar en el barrio Potosí, con niños entre los 6 y los 16 años, que realizan audiovisuales acudiendo a la creatividad y las posibilidades que les brinda el entorno, Sueños Films en este caso es el proveedor de docentes, equipos e incentiva la participación de los jóvenes en programas de realización audiovisual local, nacional e internacional.



Ilustración 13 Sergio con un modelo a escala de cámara, para jugar con los niños.

Sergio dirige la productora “Kaminu Films”, que realiza talleres de video comunitario buscando también el desarrollo de nuevos realizadores concientizados con un audiovisual que promueva valores de solidaridad, libertad, paz y justicia. Los talleres que promueven están dirigidos a comunidades que viven en situaciones de violencia y pobreza, apoyados por festivales de cine alternativos y comunitarios.

Estos talleres iniciaron dictándose en Colombia en las ciudades de Bogotá – Festival de Cine y Video Comunitario Ojo al Sancocho de Ciudad Bolívar, Manizales – Festival de Cortos de Manizales, Medellín – Muestra de Video Comunitario de la Comuna 13 y Cartagena – Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias.

Paulo Andrés Pérez



Ilustración 14 Fotografía de Paulo

Es DF experto en largometrajes y documentales nacionales e internacionales. Actualmente realiza la dirección de fotografía de la película norteamericana “Blunt Force Trauma” dirigida por Ken Sancel y protagonizada por Freida Pinto, Ryan Kwanten y Mickey Rourke rodada en Bogotá y alrededores. Trabajó en “Anna”, largometraje de ficción rodado en París, Bogotá y la Costa caribe Colombiana del director Jacques Toulemonde; realizó la dirección de fotografía de la segunda unidad de “Los 33” sobre el drama de los mineros en una mina durante casi dos meses, en Nemocón y Zipaquirá. En marzo de 2011 finalizó la fotografía del rodaje de “Chocó”, película dirigida por Jhonny Hendrix, que participó en enero de 2012 en la selección oficial del Festival de Cine de Berlín y por la cual en mayo de ese mismo año ganó el premio a la Mejor dirección de fotografía en el salón internacional de la luz en la categoría Largometraje Ficción. Filmó junto con el productor y director inglés Alan Ereira (BBC) El documental “Aluna” sobre la etnia Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta. En febrero de 2011 filmó el documental alemán “Mama Coca” de la directora turco-alemana Susan Serkeci. En el 2008, bajo la dirección de Ciro Guerra hace la fotografía para “Los viajes del viento”, película que formó parte de la selección oficial del Festival de Cine de Cannes 2009 en la categoría Una cierta mirada y más adelante participó en el Festival de cine de Toronto y el Festival de cine de San Sebastián. En octubre del 2010 le fue otorgado el Premio Nacional Macondo por la Academia de ciencias y Artes Cinematográficas Colombiana a Mejor fotografía por esta película. Pérez realizó sus estudios secundarios en colegio Alemán de Cali y en 1989 viajó a Bogotá para ingresar al programa de Cine y Fotografía en UNITEC. Durante sus estudios y en 1992 hizo su primer trabajo cinematográfico como director y fotógrafo, en el cortometraje filmado en 16 mm “Lana virgen” y en el documental “Sobre ruedas” (1993). En 1996, decidió viajar a Cuba para realizar talleres de profundización en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños

en análisis de guion y en dirección de fotografía cinematográfica donde fue alumno monitor de esta especialidad. Actualmente es profesor de la misma cátedra. También ha trabajado en televisión realizando la cámara y la fotografía para documentales, telenovelas desde 1997.

Paulo se ha especializado en la técnica y producción de fotografía audiovisual en gran formato y televisión. Lo que le ha permitido trabajar con diversos directores y equipos productores durante su larga trayectoria en Colombia y fuera del país; esto le concede la experticia para grabar en todos los formatos y variadas condiciones geográficas, culturales, económicas y creativas.

Gabriel Enrique Vargas



Ilustración15 Fotografía de Gabriel.

Gabriel es director de cine, guionista y fotógrafo. Realizó sus estudios en la escuela de cine BlackMaria de Bogotá, y allí comienza a descubrir las posibilidades expresivas y estéticas del lenguaje cinematográfico. Sus primeros cortometrajes: " La llama infinita, Espiral y De soslayo " forman parte de este proceso. Estudió también en la Escuela Nacional de Cine Televisión y Teatro de Polonia en Lodz. Ha sido co-guionista del largometraje Irlando - Polaco Sanctuary dirigido por Norah McGettigan, ganador de numerosos reconocimientos internacionales, así como director y fotógrafo de diversos cortometrajes y documentales con recorrido internacional. Su cortometraje Ojo de pez, fue seleccionado por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) como uno de los cortometrajes experimentales más significativos de Latinoamérica de los últimos 80 años, fue lanzado en un DVD edición de especial por CAMEO. Ojo de pez también hace parte de la colección Colombia de Película del Ministerio de Cultura. Gabriel también ha sido coordinador académico y asesor artístico del Festival Internacional de Cine de Villa de Leyva y se ha desempeñado como docente de distintas áreas del campo cinematográfico y audiovisual.

Actualmente, además de ser editor de imagen y columnista de la Revista Tempo, trabaja en la escritura varios proyectos de largometraje y adelanta estudios de filosofía en la Universidad Nacional de Colombia.

Él crea a partir de la necesidad expresiva, sus emotivos guiones se acercan más a la poesía que a la narrativa cinematográfica. Un fragmento de su escritura permite acercarse un poco a lo que él es, a su sensibilidad y sencillez:

Imágenes húmedas que viajan entre los árboles y se filtran con el murmullo de las abejas. La ingenuidad flota entre la leche y la imaginación emerge del onírico de las burbujas, esperando el intempestivo despertar de la conciencia de que el silencio y la piel presentían. (Ojo de pez).

2.2 LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN BOGOTÁ

... se trata de: lo que está escrito en el guión o lo que tiene en la mente el director... llevarlo a imagen. El audiovisual es eso, pasar las palabras a imagen; por lo general un guión son palabras de ideas.”
Sergio.

El oficio de los DF es ampliamente conocido en la producción audiovisual, su función relevante sino imprescindible, permite la visualidad de las escenas. Sin embargo, para el espectador en general la atención se centra en lo que cuenta la imagen antes que, lo que conforma la imagen que está contando, ¿cómo se llegó a los planos que conforman cada escena?.

La explicitación de una consciencia acerca de las imágenes requiere por su complejidad, relatos que tienen como origen las experiencias, que permiten a su vez, un acercamiento a la comprensión de acciones subjetivas en torno a un oficio visual.

Las vivencias de los DF pueden verse expuestas a continuación, en la agrupación de sus elementos constitutivos: componer es la primera categoría, que se refiere a lo que se da a la consciencia de cada director durante el registro de imágenes digitales, lo que es considerado por cada sujeto para llegar a las decisiones que se toman durante el hacer.



Ilustración 16 Escena fotografiada por Paulo Pérez. “Los viajes del viento” (2009).

En este caso el interés se centra en las representaciones que cada uno hace, respecto a sus *acciones* y percepciones; se refiere a visualizaciones previas que parecen no encontrar un punto de equivalencia en lo cuantificable y sin embargo son definitivos para las decisiones compositivas en los sujetos.

El segundo elemento constitutivo es el soporte como condicionante de las decisiones en los sujetos, pues el soporte digital insta modos distintos de comprensión acerca de lo visual, la maleabilidad del contenido y su manejo: los lugares entre el registro de las imágenes de una realidad percibida, una realidad captada y su codificación, son en sí mismos un lugar de estudio sobre los modos de relación y afectación para los sujetos que registran y dependen del soporte empleado. Se recurre también a lo que representa el artefacto para la creación de imágenes en los sujetos, además del sentido que le dan los DF a su *acto* de registro.

2.2.1 Componer

2.2.1.1 Construcción primaria

Durante la producción de audiovisuales hay un proceso anterior al registro visual y sonoro, que toma como referente el guión (conocido por todo el equipo en su contenido: dramático, antagónico y narrativo), y las indicaciones del director del audiovisual.

El acercamiento a la composición visual de los DF parte un momento previo al registro, en el que se toman bases para proyectar las posibilidades visuales que tiene la narrativa; en este proceso se hace presente la capacidad sensitiva de los DF, que les permite componer de acuerdo a lo que logran sentir y percibir de la narrativa para hacerla visual, lo que es posible en la medida en que se dialoga con el equipo productor: una relación intersubjetiva para llegar a la composición visual de una narrativa inicialmente textual, *“El fotógrafo viene obligado a ser <<objetivo>>. El filmador de video puede ser intersubjetivo; pero en cualquiera de los casos es forzosamente fenomenológico”*. (Flusser, 1993. P. 191). Pues se vale de todos los recursos que conoce para describir, componer y tomar: registrar se entiende como un esfuerzo sensible y creativo, que se vale de la intención argumental para llegar a concretar la imagen de una escena.

Los DF ayudan al director del audiovisual a ver, a pasar lo que está en palabras a imágenes, en una búsqueda constante por hacer visible lo que en el guión se expresa con palabras; lo que se hace es configurar estructuras narrativas partiendo de la impresión de lo primero que transmitió el guión, para que la visión que se tenga no se vea afectada por referentes conocidos o, para que no se hagan sobre interpretaciones de lo que este dice. Para Rodrigo Lalinde:

La fotografía es una manera de comunicar, es la síntesis de la expresión, de todas las intenciones que tenga el director en cada escena, en cada encuadre. Para mí, es como si yo fuera un poco el traductor de la literatura cinematográfica a la imagen, de dar letras a la imagen como tal. Cada situación en el cine no es solamente la ilustración fotográfica de la misma, sino la aproximación atmosférica de la situación que se necesita. Yo pienso que ahí está un poco la búsqueda que uno hace como fotógrafo”. (Kinetoscopio, P. 19).

La primera lectura del guión brinda las primeras imágenes al DF quien luego se acercara a la locación para construir a partir de su impresión y lo que el director ha imaginado de la narrativa, lo que este quiere transmitir con el audiovisual al espectador. Se prevé también el modo en el que pueden ser tratadas las imágenes, un primer acercamiento a la conceptualización, para descartar o elegir entre las posibilidades que se le presentan. “... se trata de: lo que está escrito en el guión o lo que tiene en la mente el director... llevarlo a imagen. El audiovisual es eso, pasar las palabras a imagen; por lo general un guión son palabras de ideas.” (Entrevista a Sergio). Este paso mencionado por Sergio de manera sencilla, supone el salto de un pensamiento literario a uno visual. Sobre lo que Catalá (2008), afirma como una dicotomía entre la construcción de la realidad en textos y en imágenes a partir de códigos:

...el artista visual era mucho más consciente que el escritor de la utilización de ciertos códigos culturales, ya que estos no se escondían detrás de una construcción textual estandarizada, sino que permanecían visibles en cada gesto que se aplicaba a la imagen. (Catalá, 2008, p.277).

Las imágenes apenas pensadas por el DF se ubican en un contexto cultural, en una época y basadas en estilos que han tenido lugar en las sociedades, acerca de las que tiene una mirada consciente de las culturas y las interpretaciones que se le da a los movimientos, colores, el encuadre, lo que se puede o no mostrar, las formas para sugerir sin ser literal. Conocimiento que les permite a los DF producir imagen con sentidos e intenciones diferenciadoras de las narrativas

conocidas, con lo que se explora la singularidad de cada momento y de acuerdo a lo que el guión expresa.

El DF se encuentra entonces en la capacidad de canalizar las palabras, las ideas del director, las posibilidades técnicas y locativas, para llevarlo todo a imagen, en este proceso la visualización de imágenes es primero individual y luego compartida para llegar a la creación conjunta. A partir de la primera revisión el DF identifica el punto de vista desde el que está contado la historia, pues la construcción visual dependerá de eso:

Normalmente lo que habría que hacer es conceptualizar el guión, ¿cuál es su mirada?, ¿desde qué punto de vista está contado el guión?, o qué múltiples miradas puede tener, porque de eso depende dónde vamos a poner la cámara, el problema más difícil siempre va a ser dónde va la cámara, ese es el tema, el encuadre: te acercas o te alejas, de lo que sea. ¿Desde dónde te paras para ver las cosas?, desde la vida misma, con sus dudas y con lo que quieres hacer de ella. Eso se refleja en lo que uno hace y en la forma en que muestra los personajes o encuadra. ¿Por qué un pintor decide hacer este cuadro o este?, pararse aquí, ¿qué es lo que él pensó?, ¿qué se imaginó cuándo lo estaba haciendo?, el mismo proceso creativo es un obra. (Entrevista a Paulo).

El punto de vista condiciona la construcción de imágenes pero, las imágenes también se ven afectadas porque cada DF tiene un punto de vista, la condición es doble:

Cuando llegamos al punto de tener que hablar de la realidad, nos encontramos siempre con el mismo problema, y es un problema visual, de punto de vista: ¿cómo relacionar el espacio objetivo que vemos con nuestros ojos y el espacio de carácter subjetivo a través del que ese espacio objetivo adquiere significado? (...) a medida que las ciencias evolucionan hacia la complejidad, se hace patente la importancia de la vertiente subjetiva como asentamiento de una vivencia que transforma las cosas, que les confiere la verdadera dimensión real de su operatividad. (Catalá, 2008, p. 56).

El punto de vista de la narrativa, del DF, del director, con en síntesis un juego intersubjetivo que busca su propia claridad a fin de representar lo que es particular en todos los casos, en la

visualidad que propone cada uno y desemboca en imágenes y sonidos. Cada uno seleccionado con una intención que le es particular y corresponde a la sensación buscada.

Por esto entender el guión es uno de los problemas fundamentales en la dirección de fotografía, pues una comprensión errónea del sentido puede llevar a un desarrollo incorrecto de la narrativa; la dificultad se encuentra en un trabajo colectivo sincrónico e inmediato, pues para la conceptualización de la narrativa se requiere de la participación de los departamentos que conforman una producción, de una amplia descripción y correcto direccionamiento durante el rodaje.

Es una construcción primaria en la medida en que es la base de las acciones que se desarrollarán en un futuro inmediato y, es anterior a la manipulación del artefacto, al encuentro con la escena real y dista de las condiciones exactas que darán lugar al audiovisual. Es apenas el momento en el que se conoce una narrativa que busca ser llevada a imágenes.

2.2.1.2 Capacidad sensitiva

Imaginar es la primera instancia que atraviesa un DF cuando conceptualiza, imagina lo que el guión dice y se queda con la sensación y las impresiones que genera la narrativa, “*se trata de buscar las imágenes, de ayudar a ver... ósea prestarle mis ojos y mi sensibilidad al director para que él cuente la historia, ese es un proceso muy intuitivo*”. (Entrevista a Gabriel). Prestarle los ojos en el sentido de compartir una sensación, ubicarla en un escenario visible para los dos y lograr captar, mediante el artefacto ese instante común, por lo que el DF tiene plena conciencia de la visualidad durante todo el proceso:

Sin conciencia de la visión no hay visión propiamente dicha, lo cual no quiere decir que hayamos desplazado el ojo de la mente a un elemento más ambiguo denominado

conciencia pero que cumplirá las mismas funciones visuales. No es así porque el fenómeno no consiste en ver una imagen captada por los órganos de la visión y trasladarla, convertida en información, a otra parte del cuerpo, sino que reside en el hecho de que el fenómeno visual se crea en el momento en que hay una conciencia en acción que forma las imágenes. La imagen visible sería de esta forma una función mental más, equiparable a las emociones o las ideas. (Catalá, 2008, p. 66).

Ver está en lo que el DF puede ofrecer a la producción desde su bagaje cultural, su conocimiento técnico y lo que de su vitalidad nutre la mirada, que le permite un juicio sobre lo que es posible lograr mediante lo que percibe y resulta preciso para las necesidades del audiovisual. Este más que nadie en el *set* tiene plena conciencia de todo lo que permite llegar a la imagen, todo lo que la conforma y el sentido que tiene en el hilo conductor, que es la columna de lo que se cuenta.

El guionista propone algo y uno lo lee, con leerlo puede llorar. Al leerlo o cuando el director lo cuenta, hay que captar esas sensaciones, no es que en el guión dice: escena melancólica, no. No va a decir eso, pero en la construcción de las escenas, una escena son acciones, lugares, situaciones, entonces uno sabe...cada departamento hace que esa sensación se transmita. (Entrevista a Sergio).

Una cierta sensibilidad hacia lo visual permite a los DF llevar sensaciones, sonidos, sentimientos, impresiones y percepciones a imágenes, mediante un proceso que no es completamente lógico – racional y que responde más a necesidades emocionales por expresar: “*el cine es eso ¿no?, sensaciones, la imagen de esas sensaciones*”. (Entrevista a Sergio). Los modos que encuentran para canalizar las intuiciones pasan de seguir una pulsión hecha imagen mental, a asumir los detalles que la pueden representar mediante los gestos, las acciones, los fragmentos de los objetos observados y las locaciones, todo de lo que se pueda valer para componer. De esta manera cuando participan de la creación de audiovisuales lo que hacen es dar nuevos valores a las imágenes desde lo que han vivido y conocen, desde lo que sienten y quieren transmitir; la relación con la imagen es íntima, directa e impulsa la necesidad de ver lo que aparece en el

momento, sin mediaciones referenciales o bajo la dirección de otro sujeto, <<se percibe>>. *Hay que dejar un espacio para que se sucedan las cosas, es parte de la magia también, hay cosas que uno no tenía programado y... por mucho que uno planea, hay cosas que no salen o hay cosas que salen mejor.* (Entrevista a Paulo).

Para llegar a planos imprevistos pero pertinentes se requiere de la intuición, sujetarse a ella y registrar, porque la fotografía es inmediata, no hay un espacio para conceptualizar cuando se registra, por esto el DF *“debe tener la capacidad de encontrar la forma de decir las cosas cuando son distintas, que cada cosa tiene su luz distinta, no solo su luz física sino su naturaleza diferente, cada historia tiene su particularidad, cada director tiene su forma de ver el mundo.*(Entrevista a Gabriel). Y para hacerlo expreso, hay que seguir –a veces con una ciega terquedad-, lo que se siente más que lo visible, porque lo que se quiere no es figurar una sensación sino componerla de manera precisa.

2.2.1.3 Relación co- creativa

Para la producción audiovisual se requiere un equipo preciso y acorde, que entienda al otro y en el que cada uno comprenda la capacidad que tiene para aportar en el mismo:

El film es una obra artística que exige el concurso de varios artistas orientados por otro artista, el director, puesto que ha sido él quien lo ha concebido. Esta realidad trae necesariamente una doble dependencia e interdependencia de las que se infiere, en primer lugar, que la imagen artística del film aflora de la pluralidad e integración de diversas imágenes artísticas; y en segundo lugar, que la realización de la obra cinematográfica es el resultado de una labor colectiva”. (Rodríguez & Costales. 1992. P.59).

Para llegar a las imágenes que conforman el audiovisual el director guía desde su intención narrativa lo que el visualmente propone el DF: *“el carácter dependiente del camarógrafo consiste en que la primera intuición no parte de él sino del director, a diferencia del pintor, gestor de todo el proceso creador de toda la imagen soñada venga de afuera al camarógrafo, es una de las características de este proceso de creación”*. (Rodríguez & Costales. 1992. P. 60).

La relación director – DF, lleva consigo un diálogo que es posible debido a una cercanía emocional entre los dos, generalmente se lleva una relación amistosa y conocen lo que cada uno puede ofrecer en términos creativos: *“muchas duplas de director y DF fotografía se hacen, porque hay una relación de amistad y de trabajo en conjunto, hay cosas en común y vemos la vida de alguna manera parecido”*. (Entrevista a Paulo).



Ilustración 17 Gabriel durante el rodaje de “Ella sola” (2015).

Una mirada similar de las acciones, los objetos, la vida, que les permite llegar a una construcción visual; este punto es sobre todo relacional, pues la concreción de las interpretaciones es posible si se es consciente del otro en sus dimensiones sensitivas y en las percepciones que tiene respecto a la relación entre los objetos, el ambiente, la temperatura, los personajes, los sonidos, las atmósferas.

...la visión de mundo que se quiere seguir, lleva al DF a hacer completamente suyo el tema de la obra: es ahí donde el camarógrafo empieza a forjar su fantasía, inspirándose en el lenguaje propio de su arte, y atraviesa por un proceso de creación semejante, pero con otra materia: la del director de la película, hasta realizar la imagen artística sentida como propia. (Rodríguez & Costales. 1992. P. 60).

¿Cómo se siente uno frente al otro para expresar lo que cree de los planos?, el proceso requiere de la apertura de los dos para que funcione la creación, necesitan confiar: el director en lo que quiere y el DF necesita que confíen en que él puede llevar a imágenes lo que se quiere contar, no se trata en este caso de las cualidades técnicas que cada uno domine, porque ese tema fue superado con anterioridad en la relación, se requiere una conexión entre los dos para lograr un audiovisual:

La inteligencia del director del film consiste en depositar su confianza en el DF, seleccionado por sus cualidades, y establecer una comunicación que permita aprovechar su caudal de experiencias y vivencias artísticas. Así este no se convierte bajo presión en un ejecutor mecánico, sino en un verdadero colaborador –creador. (Rodríguez & Costales. 1992. P. 61).

Aunque haya un DF con la capacidad técnica, hasta que yo no hable con él no sé si pueda trabajar. Porque no sé si vamos a poder llegar a una idea común de la imagen, o por lo menos a una idea común del cine, que al final es una idea común de la vida (Entrevista a Gabriel). Esta relación es de mucho cuidado, porque en cierta medida el director se está exponiendo al realizar su obra y el DF se ve en la obligación de cuidar de él, cuidar en el sentido de protegerlo de las inseguridades que puede generar la obligación de responder a las presiones que lo rodean durante un rodaje, desde la perspectiva de la dirección Luis Ospina afirma:

Para mí un DF es la persona que más puede ayudar en el momento más crítico que es el momento en el que uno dirige la película. Cuando uno dirige, uno se siente muy solo a pesar de que tiene más de 60 personas a su lado y a veces eso se nota en el momento en que se ven las fotos del rodaje y se ve la cara del director así todo “friquiao” y todos los demás trabajando. Entonces el DF es el que se encarga de hacer todo eso que uno en fiestas, guiones, reuniones habla sobre tal película que uno quiere hacer. Pero el primer interventor de esa realidad, el primero que la procesa, que sin él no se vería nada, ese es el DF”. (Kinetoscopio. 2003. P.22).

La relación más delicada de todas, más que la relación director – actor, es la relación director-fotógrafo, es la más delicada. *Para que funcione bien y un director pueda realmente crear, necesita trabajar con un fotógrafo al mismo nivel; un fotógrafo depende totalmente del director, pero el director sabe que depende totalmente del fotógrafo.* (Entrevista a Gabriel).

Por ello la función del DF pasa de ser un creativo a una capacidad para leer al otro, saber cómo proponerle las ideas, cómo ayudarlo y confrontarlo, requiere tacto para acercarse a este de una manera poco invasiva, para que no sienta atacada su creación artística. En ocasiones los directores son rígidos en sus modos de hacer, tensión que se ve reflejada en las imágenes resultantes, por lo que el DF debe apelar a estrategias comunicativas que le permitan una interlocución oportuna en lo que se decide sobre el audiovisual.

Un DF al trabajar con un director le pregunta por lo que quiere lograr: *“¿qué quiere él hacer?, ¿cómo lograr la imagen? Y, lo que trato desde la fotografía es precisamente encontrar el lenguaje que se adapta a lo que él quiere contar con su historia, lograr crear lenguaje”.* (Entrevista a Gabriel). Un lenguaje que se ajuste a la naturaleza de la narrativa, *“...la intención era buscar imágenes que se amoldaran al lenguaje imaginado para la película”.* (Entrevista a Gabriel). Por lo que se está en la búsqueda constante de lenguajes que permitan contar, sin recurrir a referentes visuales, en ese sentido el DF tiene la capacidad de darle una mirada única a cada audiovisual y ayudar al director a exteriorizar lo que cree que pone de manifiesto su necesidad narrativa.

Ospina (2003), afirma sobre las acciones de Rodrigo Lalinde:

La fotografía es una cosa que no se entiende tanto verbalmente sino por analogía. Después de eso venía el aporte de él, cómo él veía esas imágenes, cómo las podía interpretar, cómo las podía adoptar a un medio como el nuestro y hacerme entender a mí cómo se hicieron, porque para mí la fotografía es lo que yo más desconozco del cine, es el trabajo que yo más respeto del cine realmente”. (Kinetoscopio. 2003. P. 21).

En diferentes casos el director se centra más en la dramaturgia, entonces el DF tiene autonomía en la conceptualización y el registro de las imágenes:

En el trabajo previo al rodaje, creo que la parte más importante de la preparación es justamente el trabajo que tienes con el director, lo que platicas, lo que escribes, el *shooting* que haces, el *storyboard*, todo lo que te ayude a aterrizar y a concretar las ideas que en un principio pueden ser un vagas. Hay directores que son más visuales que otros y ahí el fotógrafo tiene que estar interpretando. (Lach. UNAM # 7).

La visualidad aunque hace parte de lo que el director ha proyectado acerca de la narrativa que busca expresar, le pertenece en mayor medida al departamento de fotografía, no tanto porque el director no sepa que es lo que quiere, sino por que el fotógrafo cuenta con un bagaje un pensamiento visual que le permiten llegar con mayor cercanía a los resultados que se esperan:

El DF debe interpretar un poco la película desde los ojos del director, muchas veces el director no tiene la película tan clara visualmente, muchos directores son más de la historia, el guión, los personajes, la narración... el director está muy enfocado en contar la historia y desarrollar los personajes y dirigir los actores, en algunos casos, cómo ruedas una escena depende más del fotógrafo que de lo que el director quiere porque está ocupado en contar la historia, entonces los fotógrafos tienen mucha autonomía. (Entrevista a Gabriel).

Hay directores que no son conscientes de la imagen y centran su atención en el sentido dramático de la narrativa, si ellos trabajan con un DF que tenga una mirada fuerte, las imágenes conservaran el sello de este último, pues la autonomía que le permite el director le da la posibilidad de conceptualizar con mayor libertad y con determinaciones particulares de su mirada; su forma de hacer puede verse en producciones con diferentes directores, actores y

temáticas sin necesidad de recurrir a los mismos elementos, es decir, puede llegar a ser muy diverso en lo que hace pero se conservara su mirada en todos los audiovisuales que registre.

Para el DF las relaciones personales durante la producción de audiovisuales tienen un papel primario, más que los equipos y las capacidades técnicas del grupo que lo hace:

Una película no es solamente lo que uno hace y dice... lo que se está creando. Hay también un manejo detrás de gente bastante complejo. Creo que parte de la gente que le gusta ser DF, no es solamente por lo estético, lo narrativo y lo técnico, sino también cómo arma logísticamente las cosas, cómo puede llegar a tiempo, a los tiempos que están marcados a nivel de producción, cómo puede manejar la producción y la gente. (Entrevista a Paulo).

Se está en los momentos creativos pero además al pendiente de su departamento, del grupo que lo acompaña, porque los tiempos productivos pueden marcar ritmos complejos que comprometen la disposición de ellos, durante la realización. La relación en este caso tiende a ser horizontal, si hay confianza suficiente para delegar funciones acordes a la intención del DF, si no hay tanta cercanía la relación es vertical y el grupo debe cumplir con las exigencias que el DF plantea.

2.2.2. Soporte

2.2.2.1 Artefacto

Para el oficio específico de los DF se requiere de un artefacto que capta lo que selecciona el sujeto, en ese caso:

Belting distingue entre lo visible y lo visual para diferenciar entre aquello que podemos ver porque nos lo permiten los órganos de lo visual y la forma histórica que está visibilidad adquiere. Con ello quiere decir que, si bien en principio existe una realidad absolutamente visible, luego esta capacidad global se amolda a las características de cada cultura, dando paso a lo visual: <<nuestra percepción está sometida al cambio cultural, mientras que nuestros órganos sensoriales no han sido modificados desde tiempos inmemoriales>> (2004:33). (Catalá, 2008, p. 56).

Lo que selecciona el sujeto y la reducción a datos de lo que logra captar la cámara, conforma sin duda no solo una composición, sino, lo que el artefacto ofrece como producto industrial, *“las formas simbólicas (imágenes) que esas máquinas construyen ya están, de alguna manera, inscriptas previamente (pre- escritas, programadas) en su propia concepción, en la concepción de su (s) programa (s) de funcionamiento”*, (Machado, 2000:91). La primera reflexión se hace en torno a la afectación que produce para quien registra, pues se debe aprender a ver a través de la cámara, no directamente la realidad, ser consciente de la transformación de la realidad atravesada por la cámara: *“Se trata de una distinción impecable, si tuviéramos que considerar la existencia de los medios que se interponen entre lo visual y lo visible, medios que poseen según el mismo autor una estructura psico-técnica determinada y un aspecto histórico dado”*. (Catalá, 2008, p. 57). Y la estructura determinada brinda además unas condiciones de maleabilidad y distribución de las que también es consciente el DF y a las que apela durante el momento de creación.

La relación con la cámara es como con las gafas, ¿qué gafas va a usar?, depende de qué quiera hacer. Porque la cámara si condiciona el sistema de producción, la cámara hoy en día determina el presupuesto, una cámara grande con óptica de cine: digital, en 16, 35, con qué cámara, con qué lente... eso es importante por el look, pero también por la aspiración del director en términos de lo que quiere lograr con la producción, condiciona el montar la cámara, donde se puede montar, donde no se puede, ¿cómo se maneja el material después?... (Entrevista a Gabriel).

En el caso colombiano los DF suelen trabajar en producciones de Televisión y Cine, respecto a la distancia que encuentran en los soportes y en la práctica del registro, se afirma que la distancia entre los dos es bastante pero, se están acercando:



Ilustración 18 Paulo durante el rodaje de “Los 33”. (2015).

Con la tecnología se está acercando más como se filma en televisión a como se filma en Cine. Lastimosamente, porque el Cine era un poco más riguroso, por el tipo de material que se usa, porque no se podían ver inmediatamente las cosas, entonces uno era más riguroso en ciertos procesos. Ahora, lo interesante que tiene el digital es que ves las cosas que estás haciendo inmediatamente, y eso es chévere, pero también hace que se pierda

mucho de ese rigor que hacía que el Cine fuera mucho más construido. (Entrevista a Paulo).

Paulo afirma que se está perdiendo el rigor en el proceso y que se está ganando en la inmediatez de lo producido, sin duda esto cambio también las decisiones del equipo productor en la posibilidad de intentarlo una y otra vez hasta que se logre el objetivo. El proceso riguroso permitía llegar a lo objetivo con precisión, la novedad técnica y su inmediatez parece entonces una desventaja para las formas constituidas de hacer Cine. Una de las variables que suele mencionarse es la de la diferencia de costos, para que el proceso se modificara:

Los costos en un momento supuestamente eran más baratos pero ya no son tan baratos. También se aumentó la cantidad de gente que trabaja en el set, antes era yo y el foquista; yo manejaba todo mi material y un asesor de cámara lo cargaba y descargaba. Ahora tengo que tener un DYT, un data mánayer, fuera del operador, el primer asistente, el foquista, el segundo, se sumaron otros dos, claro todo tiene sus costos. A mí me parece que no se ha abaratado el proceso porque igual para llegar a calidades y producciones grandes lo que necesita es materiales que den esa resolución. (Entrevista a Paulo).

Además del artefacto y su relación con los procesos, hace falta mencionar la “materia prima” con la que trabajan los DF

...la luz es todo, es como el aire... cuando uno sabe qué es lo que pasa en una escena, sabe cuándo es correcto iluminar de cierta forma y cuando no lo es, no es puramente estético, ahí es cuando se ilumina. “Para mí la cámara es una extensión, ni siquiera el tema de los lentes me parece tan importante, lo más importante es el cuadro y la luz, eso es todo. La luz determina mucho el cuadro, pero el cuadro la luz, ¿en qué luz estamos?... porque ya se está hablando del sentido de la escena. (Entrevista a Gabriel).

“El fundamento de la imagen fotográfica (y por consiguiente, la esencia del trabajo artístico del operador) residen en la concepción de la luz como medio de representación artística del material figurativo de la película.” (Rodríguez & Costales. (1992). citando al DF Golovnia. P. 57).

El DF que asume la creación de un lenguaje particular para el audiovisual que está realizando, al comprender la luz específica de cada cuerpo y cada región, de la geografía y el carácter de los personajes; la luz no es entendida en sus cualidades físicas y técnicas únicamente, sino en lo que representa para la imagen: sin luz no hay color, ni imagen y visualidad.



Ilustración 19 Sergio haciendo una panorámica de Ciudad Bolívar.

Por eso la relevancia que tiene para un DF porque esta le permite crear y componer, porque es lo que percibe finalmente la cámara fotográfica, lo que esta ve.

Las propuestas conceptuales parten de elementos como la luz: “me voy a una referencia, una pintura que usa, puede ir la luz parecida a esa, o hay una película que hizo una

escena parecida, entonces se arma la propuesta para el director de acuerdo a lo que él quiere en colores y gamas...”. (Entrevista a Sergio).

2.2.2.2 Sentido

En los actos que conforman el oficio del DF, hay implícitas nociones y significados que le permiten decir y expresar en sus composiciones. La realidad que es observable se convierte en un lienzo que le permite distribuir, medir, equilibrar o descomponer lo visto en función de las necesidades narrativas. Esto puede verse como el sentido compositivo, ahora, subyacen otro tipo de sentidos en este oficio, que le son particulares a los sujetos: la posibilidad de dirigir todo cuanto logra percibir de la escena de acuerdo a su intención. Se trata de aislar –ya que el artefacto lo permite –, una porción de la realidad y dirigir sus esfuerzos conscientes a la comprensión de la misma y su relación con lo que del argumento narrativo ha logrado abstraer.

El universo representado en la pantalla ya no es un paisaje abierto, impersonal e indeterminado. Compuesto en el interior del encuadre, contemplado por un ojo y dispuesto en relación con él en términos de distancia y de ángulo de la mirada, el universo se transforma en objeto dotado de sentido, es decir, objeto intencional, implicado en la acción del sujeto que lo contempla. (Machado. 2009. P. 26).

El sentido de la historia está mediado por la intención expresiva del director y el DF, el cómo ir contando se decide al entender hacia dónde se va con la historia, en ese sentido la intencionalidad no es particular del fotógrafo, le pertenece también al director que en mayor medida decide el objeto de las imágenes y todo lo que estas contienen. Eso se logra cuando el director cree en lo que quiere, de esa manera se puede saber hacia dónde van las cosas. *“Uno sabe que en una escena determinada debe haber un sentido, la imagen es la construcción de sentido, que uno no la palpe, no la toque... porque la tristeza uno no puede tocarla, es la construcción de sentido la base”*. Sergio.

Machado respecto a la relación intencional y los actos del fotógrafo, rescata del pensamiento de Jean-Louis Baudry:

una curiosa correspondencia entre la representación cinematográfica, basada en el principio de la continuidad, y la forma en que la fenomenología de Husserl entiende el acto de la conciencia de «fijar la mirada intencionalmente» y las operaciones de síntesis a través de las cuales el «sujeto trascendental» da sentido a la multiplicidad de aspectos con que el mundo se presenta ante él: «La búsqueda de esa continuidad narrativa, tan difícil de obtener, sólo se puede explicar por un enfoque ideológico esencial: el intento de salvaguardar, a cualquier precio, la unidad sintética del lugar originario del sentido, la función trascendental constituyente que remite, como consecuencia natural, a la continuidad narrativa». (Machado. 2009. P. 29).

Lo que es al DF la continuidad tiene correspondencia con la intencionalidad y las operaciones de síntesis fenomenológicas que permiten un acercamiento a lo que del fenómeno y, en este caso <<la escena>>, quiere ser comprendido y tomado.

La comunicación visual tiene otra vertiente, que se encuentra podríamos decir entre la expresión, como voluntad generadora de la imagen, y la recepción, como instancia que la acoge. (...). La voluntad expresiva del tipo que sea, produce representaciones que son las que llegan al receptor. La representación sería así una construcción a medio camino entre el emisor y el receptor, organizada mediante un código común a ambos". (Catalá, 2008, p. 53).

Hay además de conciencia sobre el espectador, una voluntad expresiva que tiene la necesidad de ser transmitida al otro tanto como el medio lo permita. Crear tiempo como premisa fundamental de cualquier audiovisual se convierte en un reto para el DF por tener este a cargo, la creación de tiempo con imágenes:

Cómo hacer para que una película dure cinco segundos y que realmente se esté creando tiempo, se esté creando sentido con esos cinco minutos; para eso se tiene que crear imagen y eso está más allá de cualquier convención estética, con las convenciones no se puede hacer nada, son cosas que la gente entiende, las usas para comunicar una idea rápida, pero no para crear otro sentido. Se puede por ejemplo, usar primeros planos... un lenguaje de primeros planos un poco como la conciencia de un niño ingenuo que todavía

no sabe leer ni escribir, que todavía no diferencia mucho entre la derecha y la izquierda, que ve las cosas por lo que son y no por lo que la idea que tiene de las cosas, en ese caso la intención es que el espectador vea la imagen, vea la cosa que está ahí, la cosa misma. (Entrevista a Gabriel).

El sentido dado por los DF al registro de las imágenes, son producto de la cultura en la que estas nacen y se convierten en elementos representativos de las sociedades.

Las imágenes, además de ser expresiones que se convierten a través de la forma representativa o formativa, en visiones emocionales que despiertan la mirada del espectador, tienen a través de un aspecto de su función autónoma, la capacidad de ser síntomas de los aspectos de la cultura que las ha creado o de las pulsiones de su creador, así como de la condición de los espectadores. (Catalá. P. 56).

Sin duda hay conciencia del espectador desde que se compone, se elige uno u otro encuadre, óptica, color... porque se conocen los modos en los que codifica la imagen el espectador, se recurre a lógicas inesperadas como la de la atención, en lugar de la cronológica.

CAPÍTULO 3

3.1 LA FORMACIÓN Y LA FOTOGRAFÍA

AUDIOVISUAL

Bárcena & Mèlich hacen una lectura al pensamiento de Hanna Arendt, respecto a la educación como *acción*. Comencemos por aclarar qué es la *acción* para esta autora: “La *acción* -como algo distinto de la actividad propia de la labor y de la del trabajo o fabricación- y de la capacidad, que toda acción entraña, de iniciar algo nuevo que no estaba previsto. (Bárcena & Mèlich. P. 64).

Arendt sitúa la *acción* como posibilidad identitaria en cada actor acerca del relato de su vida, de sus experiencias y encuentros con el otro; establece además que la *acción* al igual que el nacimiento se presenta imprevista, frágil e irreversible. En este orden de ideas la educación se asume como *acción* al entenderse que se requieren sujetos que se presenten como únicos y diferenciadores, que sean actores fundamentales de las narraciones y den cuenta de su subjetividad.

La autora diferencia la acción de la labor y el trabajo, por tener esta la capacidad de ser singular y al tiempo plural: la singularidad se ve al rescatar el discurso que cada sujeto tiene respecto a sus vivencias y la pluralidad por la esfera de actuación que tiene -la pública-, en la que se encuentra con sus semejantes para el reconocimiento de la alteridad y de sí mismo.

La genuina acción, el auténtico actuar humano, es así posible sólo en un escenario de pluralidad, esto es, de igualdad y distinción entre los hombres. Necesitamos que los demás vean nuestro actuar y lo nombren. Porque podemos entendernos con los demás, somos así sus iguales; y porque podemos ser capaces de acción y discurso para llegar a entendernos, somos también distintos. (Barcena & Mèlich. 2001. P. 67).

La distinción y elaboración de un discurso particular ante los otros, es una *acción* por la que se muestra: “*quiénes somos y damos así respuesta a la pregunta: ¿quién eres tú?*” (Barcena & Mèlich. 2001. P. 65). La pregunta por el quién es sino reveladora, precisa para la educación. Pues, permite a los actores aparecer ante los demás y ser actores de su narración: “*La acción es reveladora de quién es uno. Muestra quiénes somos ante los demás. Nos expresa. Por la acción aparecemos ante los demás*”. (Barcena & Mèlich. 2001. P. 66).

Ahora, la relación entre la *acción* y la educación se da en tanto la educación ofrece la posibilidad de un nuevo comienzo, “*la educación como acción: pluralidad (alteridad), imprevisibilidad, novedad radical (nacimiento), irreversibilidad, fragilidad y, finalmente, narración. La acción*

educativa es la construcción del relato de una identidad, el relato de una vida. (Barcena & Mèlich. 2001. P. 81). En el orden de ideas planteado: acción, educación. El autor toca un concepto que cobra relevancia en el presente escrito: formación.

3.1.1 La acción como proceso formativo

El sentido que le dan los DF a su *acto* de registro y creación visual, es en sí un proceso formativo: Bárcena (2991), siguiendo a Arendt (1993), afirma que cada actor le da forma a lo que de sí mismo quiere mostrar; lo que le permite presentarse al otro. Aunque los eventos recordados sean siempre los mismos, lo que se muestra al otro conserva la intención de cada actor acerca de sí mismo, los nombres que le da y su lugar discursivo que se recrea con continuidad.

Se da forma a las acciones, los eventos, pensamientos y demás que van conformando una identidad y, en ese sentido, cada actor se está formando cuando se cuenta a sí mismo. El DF por su parte requiere continuamente de la forma (en este caso desde la visualidad), para mostrar en imágenes lo que el director del audiovisual le ha presentado, pero además, en sí mismo crear imágenes visuales lo lleva a dar forma a un discurso sobre su hacer, sobre sí mismo.

En el caso de los actores que tienen directa relación con las formas, lo figurativo, la imagen (...), la relación es doble: se trabaja con formas figurativas y al tiempo se da forma a sí mismo en la actividad figurativa. El operador cinematográfico o director de fotografía como se le conoce en la mayoría de los casos, “*dispone la luz y la sombra indirectamente sobre los objetos creando, de tal modo, la forma plástica*”. (Rodríguez & Costales 1992. P. 58).

El DF además de trabajar, componer y registrar las formas visibles que capta el artefacto, en las acciones y decisiones que toma durante este proceso le da forma a su discurso, podemos llamarlo

un “discurso técnico”, que le permite inferir con anterioridad, por conocer los principios de funcionamiento y los métodos que se siguen durante un rodaje; su capacidad está en la posibilidad que tiene de dar a cada filme una naturaleza particular, es decir domina su “discurso técnico”, conceptual, compositivo y referencial al punto de lograr composiciones colectivas precisas:

Acción y discurso están tan estrechamente relacionados debido a que el acto primordial y específicamente humano debe contener al mismo tiempo la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado: «¿Quién eres tú?». Ese descubrimiento de *quién* es alguien está implícito tanto en sus palabras como en sus actos. (Arendt. 1993. P. 202).

¿Quién eres tú?, si se le preguntara directamente esto a un DF probablemente dará una respuesta lógica, pero además, expondría sus productos visuales, mostrara lo que es él y sobre todo lo que hace. La pregunta por la identidad le permite al DF situar sus acciones y exponer lo que asume de sí mismo; además de esto, la posibilidad que ofrece contarse, narrar la *forma* que toman sus *actos* particulares cuando crea imágenes en movimiento constituye un universo de sentidos que le son propios y de los que se logra destacar las condiciones sensibles, subjetivas y su relación con el artefacto. A todo esto le da “nombre” el actor cuando cuenta desde su experiencia.

La acción requiere en ese sentido formas para aparecer ante los demás, busca figurar lo que es, dar forma a sí mismo para contarse y en tanto la formación de sí es una acción educativa que requiere siempre de la novedad para precisar a la circunstancia:

Como la vida, la acción —en su narratividad— necesita formas en las que presentarse, en y por las que aparecer ante los demás en ese espacio de aparición. Es un impulso a la forma; es formación de sí. La acción necesita de ese impulso —que conecta con la educación, como experiencia original de formación— para lograr la *figura* apropiada para verse y mostrarse. (Barcena & Mèlich. 2001. P. 71).

Al hablar de formación de sí desde la DF, se trata de que el actor que se desempeña este oficio frecuentemente está dando sentido a lo que él es, a lo que lo conforma y le permite actuar, se forma en tanto además de hacer, frecuenta círculos sociales que le llevan a tener la posibilidad de hacer, por relacionarse con directores y tener conocimiento de lo que estos buscan para sus producciones a nivel visual. También hay un proceso de formación cuando se recurre a referentes visuales, cuando se manejan diversos formatos y se eligen o descartan guiones con determinados contenidos. Se trata de la formación de una mirada que de acuerdo a su vida se puede mantener estática o puede fluctuar, eso hará variar también lo que prefiere o no contar con su cámara.

En tanto que vinculada a la idea de las formas, a la misma idea de la imagen que se ve y que figura ante los demás, la acción es también objeto de un juicio estético. Toda acción busca su forma, su figura, su imagen, y por eso toda acción es estética. Es una obra de arte, una creación especial. La acción es creación de novedad; creadora de una radical novedad. Pero para que la acción sea creadora de una novedad tal que impulse siempre un nuevo comienzo perdurable y, por tanto, comunicable a otros, la acción debe poder ser objeto de un aprendizaje y, por tanto, de una cierta imitación. (Bárcena & Mèlich. 2001. P. 71 Y 72).

Las acciones del DF son objeto de aprendizaje en tanto gestos reproducibles por otros y tal como lo afirman Bárcena & Mèlich, son estéticas en sí mismas. Sus gestos son reflejo de unas decisiones que tienen como antecedente una amplia trayectoria con la imagen, que le sirven para hacer una selección precisa de un tiempo continuo en un espacio delimitado, ahí está la mayor dificultad, en establecer cuáles serán las imágenes que conformaran y darán continuidad a una narración que está viviendo mientras que trata de contarle al que está al otro lado de la pantalla con las imágenes que registra y serán luego reproducidas.

El fotógrafo está obligado a elegir sus puntos de mira; es él quien tiene que decidir desde qué ángulo han de almacenarse las escenas sobre unas superficies. Se ve, pues, obligado a tomar unas decisiones claras, firmes y definitivas para transformar la escena en fotografías; es decir, en objetos, cuyo sujeto es él. El filmador de videos se encuentra

frente al monitor lo mismo que frente a la escena, a la que se refieren sus decisiones. De lo cual se sigue que sus decisiones no serán necesariamente tan cosificadoras y objetivantes como las del fotógrafo (fotógrafo fijo). Pueden encontrarse tanto referidas a la escena como dentro de la propia escena. (Flusser, 1993. P. 191).

Se refiere Flusser a las dimensiones que tiene el registro de imágenes y de las que es consciente el fotógrafo, quien además de reconstruir un escenario, está experimentando la abstracción que son las locaciones en las que tiene lugar y al tiempo, está trabajando a partir de la visualización primaria del argumento narrativo. Esta multiplicidad de lugares, le implican tener una formación avanzada de sí mismo para llegar a entender lo que implica su oficio en las producciones y lo que él puede ofrecerles a estas y a sí mismo como actor de un contexto particular.

CONCLUSIONES

- La dirección de fotografía es un oficio reciente en el país del que no se tienen mayores reflexiones escritas; debido a la poca oferta académica en el país los primeros exponentes cuentan con una formación en escuelas extranjeras, lo que explica un poco la diversidad en los modos de hacer en los fotógrafos más experimentados que hoy día permanecen. En la actualidad el formato digital ha expandido las posibilidades para las nuevas generaciones, que han expandido la visión que se tenía acerca del audiovisual, al gestar escuelas y espacios para la experimentación y el video comunitario, además de la cinematografía.
- Además de contar con conocimientos técnicos los directores de fotografía conservan en su hacer características no cuantificables, que resultan definitivas en sus decisiones compositivas. La creación de atmósferas visuales a partir de un argumento literario, son posibles por la sensibilidad, intuiciones, percepciones e impresiones que genera en la subjetividad y luego, durante la composición junto al director con quien hay una cercanía en el punto de vista visual y emocional.
- Las posibilidades creativas y las acciones del director de fotografía están mediadas por el artefacto, que si bien permite llegar a construcciones visuales elaboradas, representa las cualidades comerciales de la producción que se está llevando a cabo: su distribución, proyección y manejo en locaciones más que un elemento fundamental para las composiciones visuales.

- La composición de imágenes tiene sus bases en la construcción de sentido y, lo que para los directores de fotografía resulta su materia de trabajo: tiempo y espacio, no son más que fuentes creativas que le permiten comprender de manera cercana el modo en el que se perciben y lo que representan en la construcción de sentido.
- Las acciones del director de fotografía son en sí un proceso formativo, que tiene lugar en el relato que este da de su oficio y de sí, al tiempo que trabajar con imágenes le implica dar forma a un discurso en ese caso técnico, de la selección de referentes (...). Relatarse le implica tener conciencia de la formación de sí mismo en el oficio y en un contexto particular, localizado y visualmente afectado por las condiciones culturales que lo atraviesan. En ese orden, la formación como acto subjetivo, hace posible que sus acciones no documentadas cobren sentido para semejantes que recién inician en el campo, pero, sobre todo le permiten reconocer su actividad como significativa y re afirmativa de la propia identidad.

Glosario

Audiovisual: Es una pieza conformado por imágenes y sonido, con una duración determinada y cuenta con diferentes medios para su reproducción. El cine, la televisión, las obras artísticas experimentales, (...), se encuentran contenidas en este concepto.

Artefacto: la cámara, como artefacto adquiere un papel definitivo, ya que es la encargada de “traducir” un espacio y tiempo delimitado por el realizador, bajo sus condiciones; de acuerdo a Arlindo Machado (2000), las imágenes registradas por la cámara fotográfica por ejemplo, ya están programadas en la programación del funcionamiento.

Fotografía audiovisual: A las imágenes que conforman un audiovisual se les conoce como fotografía, cabe la aclaración porque también se le llama fotografía a la comúnmente conocida fija, la que no transcurre junto a otras fotografías en un fragmento de tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona, Paidós,
- Bunge, M. (1969). *La investigación científica. Su estrategia y su filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Bárcena, F. & Mèlich, J. (2001). *La educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad*. Paidós: Papeles de Pedagogía,
- Bergala, A. (2006). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, ed. Laertes, Barcelona.
- Bergala, A. (2014). *Revista Cinema Comparat/ive Cinema · Vol. II · Núm 5. «Pedagogías de la creación»* Cap. Compartir los gestos de creación. Edición (Publisher): Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF). (Barcelona, España).
- Botero, J. (2003). *Filosofía contemporánea: Fenomenología*. Lecciones de filosofía. Rescatado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1455/2/01PREL01.pdf>
- Catalá, J. (2008). *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- Comunicación alternativa y comunitaria. Rescatado de <https://kaminufilms.wordpress.com/comunicacion-alternativa-y-comunitaria/> el 27 de Agosto de 2015.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: trillas, SIGMA.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. España: Herder.
- Fundación patrimonio fílmico colombiano. (2012). *Historia del cine colombiano*.

- HUSSERL, E. (1981). *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nova.
- Husserl, E. (1992). *Artículo “Fenomenología” de la Enciclopedia Británica*. Tomado de la antología Edmund Husserl. *Invitación a la fenomenología*. (pp. 35-73). Barcelona: Paidós.
- Kinetoscopio # 11 (1992). Enero, febrero. Medellín, Colombia. Centro colombiano americano. (P. 58).
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Machado, A. (2000). Repensando a Flusser y las imágenes técnicas. Tomado de: *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires. Libros del rojas.
- Maffesoli. M. (1997). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. España: Paidós Ibérica.
- Néstor, A. (1980). *Un homme à la caméra, (Días de una cámara)*. Francia: Minicaja.
- Paulo Andrés Pérez, Director de Fotografía. Rescatado de <http://pauloperez.com/perfil/> el 27 de Agosto de 2015.
- Pérez Serrano, G. 1994 *Investigación cualitativa. Retos, interrogantes y métodos*. España, La Muralla.
- Salcedo, H. (1981). *Crónicas del Cine Colombiano 1897 – 1950*. Colombia: Carlos Valencia Editores.
- Serra & Martínez. (2000). *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Paidós.
- Shaefer, D. Salvato, L. (2005). *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*. MADRID: Plote Editorial

- Tirard, L. (2003). Lecciones de Cine. Entrevistas a cargo de Laurent Tirard. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. Ed. Minicaja.
- Torres, R. *La gran obsesión. Primer largometraje argumental de producción nacional en colores*. Rescatado de: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/199.htm>

Imágenes

- 2.
3. Martínez & Serra. (2000). *Manual básico de técnica cinematográfica*. 35 mm. Imágenes 2 y 3 extraídas de Pág. 35.
4. López, N. (1954). La langosta Azul. Extraída de: <https://www.youtube.com/watch?v=IYfGQ-jw-TI> minuto 17:42 segundos.
5. Torres, R.. *La gran obsesión. Primer largometraje argumental de producción nacional en colores*. En la fotografía Guillermo Ribón Alba y Tito Mario Sandoval en pose de trabajo. Extraída de: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/199.htm>
6. Fundación patrimonio fílmico & Proimágenes Colombia. (1976). *Cartagena: Festival de Cine*. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=5Sz705Mpids> minuto 8:34 segundos.
7. Fundación patrimonio fílmico. *Enrique Forero*. <https://www.facebook.com/patrimoniofilmico/photos/a.160485164013234.35921.156133534448397/834661916595552/?type=3&theater>
8. Rojas, D. *Entrevista a Ricardo Duque*. Rescatado de: <http://festicineantioquia.com/index.php/53-festicine/festicine-colombiano/festicine-colombiano-versiones-anteriores/10-festival-de-cine-colombiano-de-medellin/195-entrevista-a-ricardo-duque>
9. Belalcázar, A. *Documental Apaporis*. Rescatado de: <http://caliescribe.com/produccion-audiovisual/2012/01/21/1950-documental-apaporis>
10. LOS HONGOS - Selección Oficial - Mejor Película Colombiana | FICBAQ 2015. <https://vimeo.com/121163080>
11. Sánchez, S. (2011). Fotografía de Sergio facilitada por él.
12. Sánchez, S. (2013). Fotografía de la escuela de cine comunitario EKO. Facilitada por Sergio Sánchez.
13. Sánchez, S. (2014). Sergio con un modelo a escala de cámara, para jugar con los niños. Facilitada por Sergio Sánchez

14. Pérez, P. (2014). Fotografía de Paulo, facilitada por él.
15. Vargas, G. (2013). Fotografía de Gabriel facilitada por él.
16. Pérez, Paulo. (2009). Los viajes del viento. Extraído de:
<https://www.youtube.com/watch?v=XIA8hAaaKxQ> hora 1 minuto 38.
17. Vargas, G. (2015). Rodaje de “Ella”. Fotografía facilitada por Gabriel.
18. Pérez, P. (2014). Durante el rodaje de los 33, fotografía facilitada por Paulo.
19. Sánchez, S. (2014). Sergio haciendo una panorámica de Ciudad Bolívar. Fotografía facilitada por Sergio.

ANEXOS

1. Codificación

Datos recolectados – PAULO ANDRES PÉREZ.	CÓDIGO
<p>P: Normalmente cuando me llama un director o un productor, me pasa primero el guión, yo lo leo y me voy imaginando ----- cosas que yo voy anotando, muchas veces prefiero dejarlo fresco en la cabeza y luego si anotarlo. En una segunda leída anotarlo, pero me gusta esa primera impresión... muchas veces dependiendo del director, o lo hablo con el director que puede ser una persona con experiencia, una persona que ya ha hecho cosas, normalmente le cuento mi impresión del guión, que me gusta, que no me gusta, cómo se puede tratar, pero, también tengo que oír. Es como un intercambio, tengo que oír lo que él me está diciendo, creo también que él debe creer en lo que quiere, para yo poder saber hacia dónde van las cosas. Normalmente lo que habría que hacer es conceptualizar el guión, ¿cuál es su mirada?, ¿desde qué punto de vista está contado el guión?, o qué múltiples miradas puede tener, porque de eso depende dónde vamos a poner la cámara, el punto de vista es importante: el punto de vista del protagonista, el punto de vista del antagonista, el punto de vista del que está contando la historia o de un personaje en off... eso marca mucho, porque de eso depende dónde ponemos la cámara. Y desde ahí se empieza a conceptualizar lógicamente, el director de arte, (porque yo estoy fotografiando lo que el director de arte está poniendo), no puede poner algo que nada que ver con la historia, ni yo voy a generar atmosferas o crear imágenes de cosas que no tienen nada que ver con el guión, entonces tenemos que unir las tres partes: la dirección, el arte y la fotografía. Lógicamente la parte más rica de todo para mí, es imaginarme cómo vamos a contar la historia, eso lo hago junto al director normalmente, se lo contamos al director de arte otras veces no, porque este es el trabajo más minucioso y es de ir plano a plano con la historia; después de que nos imaginamos cómo vamos a poder contar lo escribimos en planos o hacemos <i>story board</i>, en ese momento también hay referencias, muchas de las referencias son pinturas o películas, teatrales o literarias, es todo el universo artístico, pero, después de que tenemos esas referencias y la película se empieza a hacer ya hay que despegarse de todo eso porque la película tiene que crecer en sí, tiene que tomar forma. Muchas veces le digo al director: ya olvídense de eso, es un referencia pero no la tengamos aquí porque nos va a marcar todo el trabajo y no es así porque la película misma nos tiene que ir diciendo las cosas, además, cuando va cobrando vida con los personajes, los actores, más el arte, la puesta en escena... va creciendo y se va formando, eso es lo más bonito.</p> <p>Y: A partir de pequeñas decisiones que toman en el hacer</p> <p>P: De pequeñas decisiones que se toman al entender hacia dónde vamos con la historia, primero comprender la historia, comprender lo que el director quiere contar; el director es el que básicamente tiene que dar las directrices de hacia dónde vamos, lógicamente el no hace eso solo, por eso se llama cinematografía, escribir con imágenes, y por eso a los directores de fotografía nos dicen cinematógrafos: los que escriben con la imagen, pero eso no lo hacemos solos, es junto al director, esas decisiones se toman entre los dos, él es el que lleva la directriz porque es el director, pero es una construcción conjunta. Hay algunos directores que prefieren tener todo armado y llegar con todo armado, eso es bueno y es malo, porque muchas veces lo que uno se imagina no se puede hacer. Entonces cuando eso pasa, hay muy pocas libertades, pero también los directores se dan cuenta en el momento en que se está haciendo, osea que no puede ser así, hay que buscar formas de contarlo y de narrarlo; también hay que dejar un espacio para que se sucedan las cosas, es parte de la magia también, hay cosas que uno no tenía programado, por mucho que uno planea, hay cosas que no salen o hay cosas que salen mejor, si</p>	<p>*Guión. *Imaginar. * impresión * director * conceptualizar * punto de vista * referencias.</p> <p>* decisiones * comprender</p> <p>* preparado</p>

es un equipo preparado que ha hecho la tarea bien y si ha sido la cosa juiciosa...pero hay imprevistos que resultan mucho mejor de lo que se había planeado.

Y: Cómo enfrentas esos imprevistos?

P: Hay que estar **preparado**, muchas veces el director no tiene ni idea, me ha pasado en la mayoría de películas, cuando empezamos a hacer (llevo ya como catorce o quince largos), en todas las del principio pues, casi nadie tenía experiencia empezando por el director y el productor, tenía uno que cogerlos de la mano y llevarlos, entonces ahí es cuando uno toma más decisiones de las que debería tomar, porque también estás tomando trabajo del otro. Ese es el gran peligro que hay en la dirección de fotografía y es no ir más allá de lo que se debe hacer, porque al fin y al cabo no es tu película, es la película del director, tomas muchas decisiones, eres muy importante dentro de la película, pero al fin no es tu película. Es tu película de una manera porque ahí dejas la piel y todo, pero, al final no es tuya, no la creaste desde el origen, tú la construiste y, está todo tu talento artístico, todo tu talento metido, pero a ti te llamaron fue para hacer la película o depende también del proceso que se haya tenido, en general es la película del productor o del director, normalmente del productor más que del director.

Y: Hay algo que ustedes conocen como el ojo: el ojo del director de fotografía. Por lo que he hablado con otros directores me dicen que escogen a cierto director por el ojo que tiene.

P: Claro.

Y: ¿qué es el ojo?, todavía no termino de entenderlo.

P: Es que no todo mundo **ve** las cosas de la misma manera, por eso es que también, muchas duplas de director y director de fotografía se hacen, porque hay una **relación** de amistad y de trabajo en conjunto, normalmente los directores con los que trabajo son amigos míos, entonces tenemos cosas en común y vemos la **vida** de alguna manera parecido, eso es muy chévere.

Ahora ha pasado una cosa, (porque aquí esto es una cinematografía muy pequeña y todos nos conocemos), pero, que paso con todas las películas gringas que están viniendo, que están escogiendo gente con la que normalmente no se tiene relación, sino que es tu trabajo frente a lo que tú eres, entonces eso ha sido interesante porque también te están evaluando por lo que has hecho. Entonces ellos por el feeling que tienen, porque es una cosa de feeling, una cosa de relaciones, cómo te sientes frente al director, frente a ti, porque es un trabajo que va muy en llave. Ha sido chévere porque es un trabajo que se defiende solito, entonces el director dice: me gustó el trabajo del man, tengo una buena relación con él, así no lo conozca lo voy a llevar o no me pareció, no me gusta su energía, este trabajo que tiene no me gusta, no es lo que estoy buscando... es también lo que necesita la película, esta película es un triler, una serie negra, pero este tipo está especializado en hacer comerciales donde todo es súper luminoso y donde todo se vende, entonces su forma de ver las cosas es diferente a lo que yo necesito, pero básicamente lo que tú dices sobre el ojo es eso, **lo que hace uno cuando entra a una película es alimentar y darle tu punto de vista a la película**; tú la haces crecer y por eso eres tan importante en ese proceso, pero si el director de fotografía solamente hace lo que le dice el director y no más, no opina, no dice nada... se vuelve un mero técnico que lo que hace es recibir órdenes y de eso no se trata, yo no concibo las cosas así como director de fotografía. En si lo que pienso depende de las relaciones humanas, no puedo imponer mis ideas a la fuerza, pero, debo decirlas también. Si hay una cosa que está terriblemente mal hecha voy a expresarlo. Ahora, si va contra lo que yo creo de la vida, no lo hago.

Y: Creo que me queda un poco más claro.

(Risas).

Y: Hablemos de una escena que tengamos en común, la película que tengo más reciente o la que vi más veces es los Viajes del viento, la escena que más te guste.

P: Hay muchas que me gustan, pero hay una **imagen** que me gusta mucho y es toda la secuencia cuando se cae... (Ahí están las cosas fortuitas que pueden suceder), casi al final de la película, cuando Ignacio se cae, lo lleva Yul cargado, ah no... antes de que se caiga ellos van caminando y él se cae justo cuando hay una tormenta de arena, bellísima detrás, cuando se cae pasa la nube sobre él. Son cosas que se construyen en el proceso, nosotros esperamos mucho para hacer esa escena, esperamos un par de días por el cielo.

Y: La habrían pensado así, con la tormenta?

P: No, no la habíamos pensado así. La teníamos en el desierto pero bien, un desierto fuerte, con una luz de alguna manera que jugara con la historia, pero eso fue mucho mejor porque estamos

***Ver**
***Relaciones.**
***Vida**

-

***Imagen**
***Cine**

***Cine**
***Filmar**

a mitad de una tormenta de arena y para la escena era totalmente dramático. Se volvió más dramático, la tormenta, el venía desde allá... eso fue magia total, fue bellissimo...

Y: Entonces para llegar a esa escena tenían el guión antes, lo habían revisado...

P: Claro, Ciro trabaja mucho en imágenes, él hace sus Story Board muy concisos. Esta era su segunda **película** y era una película muy grande, él estaba muy nervioso y no quería salirse mucho de esos encuadres que había pensado, de la forma en que lo había pensado. Eso fue un poco... ahí hubo un poco de fricción, él me decía: es que no me quiero salir de ahí porque me pongo muy nervioso, me puedo perder, me decía. Y yo le decía: es que esto se puede hacer de una manera más sencilla, vamos a llegar a lo mismo pero podemos hacerlo más sencillo de alguna manera. Él decía no, no lo hagamos así porque es que me pierdo. Y ahí es donde tú dices, bueno yo le doy la mano hasta donde lleguemos y vamos a hacer el mayor esfuerzo. Pero eso también hacia rígido el rodaje y se volvía rígida la película de alguna manera, ahora, los resultados fueron maravillosos pero también el proceso es desgastante. **Nosotros filmamos mucho, los directores de foto estamos filmando todo el tiempo entonces por eso tenemos más experiencia que un director que hace una película cada dos, tres o como en Colombia cada cinco años, y es muy diferente el lenguaje del Cine a la Televisión, entonces, hay muchos Directores, como Ciro que son más puristas entonces dicen: yo no hago televisión porque me voy a contaminar de todo eso. En cambio hay otros que prefieren tener el brazo caliente y estar haciendo y haciendo, porque también es parte de su ejercicio, con actores, con imagen...**

Una película no es solamente lo que tú estás haciendo y diciendo, osea lo que estás creando. Hay también un manejo detrás de gente bastante complejo, porque es un manejo de gente... con la producción primero, yo creo que también parte de la gente que le gusta ser director de fotografía, no es solamente es lo estético, lo narrativo y lo técnico de alguna manera, sino también como armas logísticamente las cosas, como puedes llegar a tiempo, a los tiempos que están marcados a nivel de producción, como puedes manejar con la producción y con tu gente, que tu gente también lo haga bien, pero tampoco que los apabuyen con muchas horas de trabajo o con malas condiciones de hospedaje o de alimentación, entonces también cuidas a tu equipo de alguna manera, que no los maltraten, pero tampoco puedes dejar que ellos maltraten la producción, impongan cosas y puedan impedir el buen funcionamiento del rodaje. Entonces es arriba y abajo la relación, súmale tu relación con el director que también tiene que ser una relación (para mí), es una relación de mucho cuidado, porque también tienes que ayudarlo a protegerlo y acompañarlo en el proceso, porque el director también tiene presiones muy fuertes alrededor: la producción, el poder hacer su obra, él es el primero que se está exponiendo, eso genera muchas inseguridades y muchos miedos y muchos de esos miedos también se reflejan en la forma en que se comporta frente a la gente que está trabajando en la producción, entonces tienes que protegerlo de esa manera así sea muy rudo. Me ha tocado con directores muy difíciles entonces hay que aprender a leerlos y saber cómo confrontarlos o como ayudarles, como darles ideas, te vuelves un psicólogo básicamente de ellos, es a veces mamonsísimo, pero **pues también es la forma en que tú trabajas**. A mí me gusta trabajar de esa manera, la verdad hay directores que son más fuertes e imponen sus cosas y al final volvemos a lo que te digo, no es mi película, yo no soy el dueño, yo trabajo para la película, yo creo y la hago crecer, pero no soy el director. Entonces cuando tus intereses personales van más allá de la obra en sí, ya la embarraste ahí. El último director con el que trabajé, un gringo, me decía es que estoy harto de los directores de fotografía que lo que quieren hacer es reel, me lo dijo así de frente, yo le dije no, he hecho demasiado reel, gracias...

(Risas).

No me dejaba hablar con los actores porque no le gustaba que los moviera de sus posiciones, tiene cierta lógica en lo que decía, era mano de hierro fuerte y también era rígido en sus planos y sus cosas, entonces yo tenía que pensar como le puedo llegar a este tipo para que me oiga y entienda lo que quiero hacer y se sienta bien, que no sienta que lo estoy atacando.

Y: Ese tipo de rigidez se nota en la imagen?

P: Claro, muchas veces se nota. No sé en esta película, lo que pasa es que la filmamos a muchas cámaras, teníamos planos de todo lado, así que pues de alguna manera tenía mucho de donde cortar. Él tenía muy claras las cosas, pero su inseguridad también la generaba por ese lado, había que estar diciéndole cosas, a veces tocaba decirle: cómo no me quieres oír ¿qué te parece tal cosa?, osea generar **estrategias** para que él entendiera de alguna manera, no es fácil.

***Estrategias.**

***Realidad.**

***Cinematografía colombiana.**

***Director visual.**

***Sonido**

Después ya le mamaba gallo... Como puedes manejar gente que no tenga ni idea, puedes manejar gente muy difícil y puedes hacer rodajes a mucha velocidad, pero también puedes hacer rodajes con trecientas personas, otras con dos personas... es también la forma en que te puedes mover; yo venía de filmar "Los 33" con trecientas personas, luego pase a hacer la película Anna de Toulemonde con veinte y en la técnica éramos solamente dos personas, la cámara, mi asistente y un data mánayer. Pasaba de manejar mucha gente a manejar tres y partirme la espalda.

Y: En toda tu trayectoria, desde la primer película hasta la última que estabas haciendo, el documental. ¿Cómo crees que se ha ido alimentado el ojo?, de qué forma uno va... si yo quisiera tener un buen ojo, qué tendría que tener en cuenta, referentes visuales todo el tiempo...

P: Para mí, yo creo que uno nunca debe dejar de alimentarse, la primer fuente es la **realidad**, lo que no puedes dejar de ver nunca, la gente que además es lo primero... dependiendo de lo que estés haciendo, pero básicamente la gente por eso es que me gusta hacer documental, porque también me tiene un pie en la tierra, eso es importantísimo; lo que te rodea, lo que vives a diario, las distintas culturas, porque no todas las culturas son iguales, trata de alimentarte de eso todo el tiempo, la naturaleza, los cambios, la luz, lógicamente la historia del arte, nosotros tenemos una historia del arte muy europea, no podemos negarlo, somos un sincretismo de las cosas y básicamente un país colonizado que ha recibido toda esa cultura desde antes... hay que empezar a mirar otras culturas y alimentarse de ellas. Pero, como estamos apegados a lo de allá, por toda la herencia que hemos tenido... hay que estar yendo a museos, veo mucha pintura, siempre que viajo trato de ir a todos los museos, todas las exposiciones, fotografías...

Y: Y referentes como los sueños?

P: Muchas veces cuando estás tan metido en una historia la empiezas a soñar, te empiezas a imaginar cosas. Lo otro es que hay que seguir alimentándose del Cine, del teatro, la pintura, la literatura, todo lo que te pueda alimentar.

Y: La literatura por ejemplo

P: Lo interesante de la literatura es que tu lees y todas esas imágenes se van construyendo en tu cabeza y eso es un poco más libre y es bellissimo también, ahora, y es otra cosa, hablando de **nuestra cinematografía**, también puede ser controvertido muchos de los directores que había antes; como no hemos tenido una historia audiovisual tan grande, mucha de la gente que está dirigiendo era de la literatura, entonces ahí hay un quiebre muy interesante porque tienen que desligarse de todas esas letras y de todo ese mundo literario y a veces era difícil, entonces había que empieza a pensar en imágenes, y yo creo que ahorita está sucediendo todo lo contrario somos más visuales, antes veníamos más de las letras, habría que encontrar como un punto medio. Es diferente trabajar con un **director visual** que todo lo que hace se lo imagina, porque estamos hablando de imágenes y sonidos, por eso se llama audiovisual.

Y: El sonido... ¿qué piensas del sonido?, yo siento que el sonido se tiene para describir la imagen que estamos viendo, pero tiene dimensiones mucho más importantes.

P: El **sonido** te crea universos que... de alguna manera el audiovisual ya está hecho, lo visual lo estás viendo. Ahora, a veces es mucho más interesante lo que uno no ve a lo que ve, por eso lo sonoro es muy interesante, el generar todo esos universos, es muy rico. Lo que hacen es que te ayudan a construir la película, la hace mucho más rica, cuando tú ves una imagen y le sumas el sonido, se vuelve totalmente potente. No es lo mismo ver una película con un sonido poco construido, a verlo con todas las dimensiones que puede generar el haber hecho una buena construcción sonora, eso no solamente diálogos o música, es todo lo que hay alrededor.

Es un todo, tiene todas las artes reunidas, todas ponen su grano de arena para poder construirlo. Ahora, una mala mezcla de sonido es terrible, eso te puede tirar todo y puede sacarte, cuando hay un avasallamiento del sonido ... es también una línea muy delicada cuando hay demasiada música, y otras cosas que te sacan de la historia, lo más terrible que puede pasar es que te saquen de la historia, lo mismo que cuando una película tiene una fotografía espectacular y va más allá de la historia, también te saca. Todo tiene que estar a su medida.

Y: Qué tanto afecta que una película se entienda solo desde sus aspectos productivos, ¿qué tanto afecta eso la parte creativa?

P: Yo he hecho de todo tipo de películas, desde muy comerciales a películas estéticas, artísticas, lógicamente me gustan las más artísticas, pero hay puntos intermedios muy interesantes. No sé, es que, Godard decía que el Cine no ha logrado hacer lo que ha hecho la literatura, ni el teatro,

***Sentido**

ni la pintura, que es ir más allá. ¿Por qué?, porque está pegada de un sistema de entretenimiento muy fuerte que va dirigido hacia el comercio y hacia que la gente se entretenga y no piense, porque el Cine también es conductista de alguna manera, muchas películas algunas no. Cuando tú sales de una sala y la película se te queda en la cabeza y la sigues pensando y analizando, y viendo una cantidad de cosas y vuelves y la vez, le descubres cosas, ahí es donde está yendo más allá. Para algunas personas el Cine es entretenimiento, para mí no, es memoria. Lo más importante del Cine para mí es la memoria social de un pueblo, por eso es que en países como en Francia la protegen, porque además todo el tiempo están metiéndole dinero a obras que seguramente no van a generar dinero, pero si cultura y memoria. Por eso es que hacen tantas coproducciones, ahora, qué tipo de memoria y de cultura están generando. Yo considero que el Cine puede ir mucho más allá de generar espectadores, ahora, todos vivimos de eso y dentro de eso es válido hacer películas comerciales, no considero que todo tiene que ser lo mismo, como aquí los distribuidores solo apoyan ciertas películas que dan dinero y no las otras y por eso están cerrándole las puertas al Cine colombiano y les dan una semana o menos y las otras, las de Advengers son la misma y están en cartelera siempre, **a donde vamos**, es un problema que el estado tiene que asumir.

Y: Te voy a contar como comenzó mi duda por los directores de fotografía. Yo estudio Artes Visuales y mi formación ha sido muy de Artes plásticas, toda la carrera siempre ha sido así, solo al final vimos audiovisual. Entonces mi lectura de las imágenes siempre es muy desde lo plástico, del contacto con lo que uno está haciendo.

P: Con los materiales

Y; Si, con lo que uno está haciendo. Entonces cuando llegué al audiovisual pues no entendía, ¿cómo puedo llegar a algo que no estoy tocando?, en el caso de la imagen. Ahí comencé a preguntarme por todo lo que pasa por la cabeza de un director, por la conciencia que tiene del equipo, por ejemplo. Y todavía me parece complejo entenderlo: todo lo que pasa por la cabeza, un artefacto lo media y ya... siento que hay una distancia entre lo que se piensa y lo que la cámara puede ofrecer, o lo que se proyectó el director

P: Hay un proceso largo. Esa es una de las preguntas más complicadas y ahí es donde creo que es arte, lograr plasmar lo que te imaginas en la cabeza...porque hacer una pintura y una fotografía, no es que diga que sea más fácil, pero es una sola obra, ahora lograr construir a base de imágenes una historia

Y: Es que tienes tiempo y espacio.

P: **Tiempo y espacio**, exactamente. Realmente esa es la manipulación, porque estás contando una mentira. Estas contando algo que se sucede una sola vez en la vida y pasa, estás filmando algo de una complejidad impresionante a nivel de logística, arte y todo, pero, se sucede una vez, ya no más. Es muy loco que doscientas personas estén construyendo algo para un solo momento y de ese momento nada quede, pues la imagen lógico. Por eso tan importantes los archivos fílmicos. Pero eso desaparece, detrás de eso hay un trabajo muy grande y sucede solamente una vez, eso es muy loco.

Y: Además que cada uno lo ve desde una parte, arte está viendo unas cosas, el director está viendo otras, fotografía está viendo otra cosa, pero en teoría todo están viendo lo mismo

P: Todos van para el mismo camino, lo loco es que todos estos manes están tratando de reconstruir la realidad, una realidad que no dura nada. Es una cantidad de sub realidades que amarran una historia y amarran un tiempo, porque también puedes estar filmando una escena que se sucede en un minuto, dos minutos en una película, que supuestamente es en la mañana, pero puedes durar dos días haciéndola. Entonces, todo ese tiempo...

Y: La noción de tiempo

P: La noción de tiempo en que lo haces, la noción de tiempo que queda en la historia. Parte de nuestro trabajo también es la colorización, que es generar la continuidad de la luz en toda la historia, no es solamente la continuidad de la luz en esa escena, porque la filmaste de diferentes manera y el sol va caminando, va caminando y no para, tú tienes que darle continuidad a esa escena, es parte del arte.

Y: Es una ilusión.

P: Es alucinante también. La luz no llega de la misma manera, porque además pones la cámara de múltiples formas, pero fuera de eso también tienes que darle un... (es que esa palabra look a mí no me gusta), tienes que darle una unidad, esa unidad de color también te está diciendo algo

***Luz**
***Cámara**
***Color**

***Proceso**

y es parte de la historia, como también te está diciendo algo la paleta de color con la que vamos a trabajar, la escenografía, el vestuario... antes cuando yo podía manejar películas de Cine escogía que tipo de emulsión, ahora genero los looks digitalmente, entonces esas son también las paletas que yo puedo utilizar para trabajar, pero realmente todo va en cómo lo voy a contar; tiene esa minuciosidad y esas complejidades internas que tienes que aprender a manejar, por eso el trabajo del director de foto inicia desde que comienza la producción, hasta que termina la pos producción, y esa parte de la colorización es tan importante, mucha gente la ignora pero, para mí es la otra mitad del trabajo.

Y: En pos producción que haces?

P: Colorizar, osea, hay un colorizador, que tenía un estatus tan importante como el director de fotografía en otros países el colorista es un personaje Wao. Es en verdad un tipo que maneja el color, osea tú vas a un lugar de pos producción y él te puede cambiar totalmente los colores de todo, lo que tiene que mirar es esa atmosfera de color que hemos venido trabajando y que la vamos a terminar de encontrar en pos producción.

Y: Es un trabajo contigo siempre

P: Y con el director que dice: si por ahí vamos, pero básicamente es conmigo

Y: Es como si fueras los ojos del director

P: Es que es eso, yo soy los ojos del director. Porque además el director está ocupado no solo con la imagen sino con los actores, y con la forma en que se está narrando la historia, es un... por eso hay que aprender a delegar, hay que aprender a confiar y hay que escoger el equipo adecuado, por eso es tan complejo: voy a trabajar con fulanito y fulanito, esas relaciones humanas son muy complicadas. Porque básicamente los aparatos son aparatos, y un aparato sin gente no funciona, puedes tener lo último de la tecnología, pero eso sin gente que va hacer, nada. Para mí una cámara es una cámara, lógicamente quisiera tener la mejor posible pero, muchas veces es más fácil hacerlo con algo que no sea tan complejo, pero, una cámara es una cámara, un aparato es un aparato, lo importante es la gente, lo que la gente te puede aportar y puede hacer. Porque además es construir por gente: el director, el director de arte, los actores, los técnicos, son personas que construyen todo eso, en común.

Y: Entonces tu formación la vas haciendo, en el oficio. Cuando estuviste en la Universidad te enseñaron sobre todo a manejar herramientas o este tipo de cosas.

P: Si, mi carrera fue de Cine y fotografía, y luego me especialice solo en fotografía para Cine; mi formación desde la academia... yo estude en Unitec pero no era completa, fue como un duchazo, no fue una formación completa. Luego busque Universidad y termine en Cuba, fui monitor durante casi tres años de la cátedra de fotografía y ahí hice casi mi Maestría, esa fue mi Maestría ser monitor de la cátedra de fotografía para Cine... entonces yo sí creo mucho en esa formación, pero esa formación también venia de gente que tenía mucha experiencia, cineastas de afuera, de muchos países y lo que ellos te enseñaban venia de su experiencia. Ahora, una cosa es eso y otra enfrentarse a la realidad y esta carrera es de hacer, es de hacer y de enfrentarse a los problemas y las cosas, por eso es tan importante la experiencia al contrario de lo que mucha gente cree, entre más experiencia tengas es mucho mejor. Yo lo veo ahora, los mismos errores que cometía cuando empecé no los cometo ahora, lógicamente uno no va a dejar de tener errores nunca, pero por eso te confían cosas más complejas. Una persona que acaba de salir y puede ser muy talentosa, pero en los procesos, para llegar al resultado se demore más por falta de experiencia, pues le cuesta más dinero a la producción, una producción en si es costosísima, un día puede valer bajito cien millones de pesos... si todavía no tienes la experiencia como para que un día de rodaje no se caiga y llegues a los tiempos que es, cumpliendo todas las cosas: la narrativa y el aspecto de la película sin dejar que se te salga de las manos, más la gente, eso es experiencia.

Y: Es un nivel de experticia al que has llegado.

P: Si, es así. Yo lo comprendo ahorita un poco más, porque como siempre nuestro Cine era del amor por hacer las cosas...pero ahora llegas a cierto nivel en el que ya no es el amor, es la experiencia también y lo bien que lo hagas. Están las producciones y la gente... que quieren pagarte menos y no quieren comprender eso, pero, ahí está también en que momento de tu carrera estás; es una pregunta que yo me hago todo el tiempo, ¿por qué escojo este proyecto y no este?, ¿por qué me voy y hago un proyecto que no tiene dinero y no a uno que si tiene?, y no me meto en todo lo que me ofrezcan. ¿Para qué?, ¿para qué me voy a desgastar? Si me están

***D.f colombiano**

ofreciendo otras cosas absolutamente más interesantes. Ya lo viví, ya no quiero volverlo a vivir. No es solo por el dinero, el dinero llega solo si uno es bueno.

Y: Es mucha la distancia entre Televisión y Cine, para un director de fotografía?

P: Es mucha pero se está acercando: con la tecnología se está acercando más como se filma en televisión a como se filma en Cine; lastimosamente, porque el Cine era un poco más riguroso, por el tipo de material que se usa, porque no se podían ver inmediatamente las cosas, entonces uno era más riguroso en ciertos procesos. Ahora, lo interesante que tiene el digital es que ves las cosas que estás haciendo inmediatamente, y eso es chévere, pero también hace que se pierda mucho de ese rigor que hacía que el Cine fuera mucho más construido de alguna manera.

Y: Alcanzaste a hacer películas en 35?

P: Claro, de las quince que tengo diez eran en 35, adoraba filmar en 35, lo adoro.

Y: pero los costos son más elevados

P: Los costos en un momento supuestamente eran más baratos pero ya no son tan baratos. También se aumentó la cantidad de gente que trabaja en el set, antes era yo y el foquista; yo manejaba todo mi material y un asesor de cámara lo cargaba y descargaba. Ahora tengo que tener un DYT, un data mányer, fuera del operador, el primer asistente, el foquista, el segundo, se sumaron otros dos, claro todo tiene sus costos. A mí me parece que no se ha abaratado el proceso porque igual para llegar a calidades y producciones grandes lo que necesita es materiales que den esa resolución.

Y: Paulo gracias.

P: Ojala te hay servido.

Y: Sí, espero que sí. Procuo hacer esto a partir de la experiencia y no llegar acá con una encuesta porque precisamente me interesa tu voz, uno siempre escucha a los directores y no a los que hacen la imagen.

P: Sí, porque ellos son un poco la cara de todo.

Y: pero ustedes son los ojos, y es un audiovisual

P: Parte de muchas discusiones es eso y con quién estás trabajando, sabes que a mí me cuesta también un poco eso. Antes me disgustaba mucho y ahora me gusta más.

(Risas).

Y: Por qué?

P: Porque no somos protagonistas y la verdad es que es chévere no ser protagonistas.

Y: En ese sentido claro, pero yo digo: en esa cabeza hay muchas cosas que pueden enriquecer otros procesos y son desconocidos. *El director te puede decir mucho del sentido de la narrativa, pero al final estamos viendo imágenes y la construcción de esa imagen no es gratuita, tiene que haber un montón de cosas detrás.*

P: *La complejidad...y sumado al bagaje cultural que pueda tener una persona, a lo abierto que pueda ser, a sus relaciones con otras personas.* A mí me pareció una cosa muy interesante: con un documental inglés que hablaba sobre los Koguis, con un director de la BBC, que había hecho un documental muy famoso sobre el mensaje de los Koguis al mundo. Aluna se llamaba pero el primero que hizo fue muy famoso, es como la segunda parte y, él necesitaba hacer unas tomas de una fiesta especial que había en la Sierra Nevada que nunca se había filmado. Entonces decidió llevar un **fotógrafo colombiano** y me llamó a mí. Me dio una 5D o una 7D, y tenía un chico que era disque publicista y me iba a acompañar a hacer el sonido, no tenía ni idea, era una gran persona pero no tenía ni idea, no había hecho nunca documental y un Kogui que tenía cierto conocimiento de cámaras y de imágenes. Me dijo: vaya hágala y nos subimos ocho horas a pie hasta pueblo viejo, fue toda una travesía... y la idea era seguir un Mamo durante esa fiesta y todo su proceso, fue muy interesante porque logré cosas que no se lograban con un equipo muy grande de gente, con una cámara pequeña, con todos los problemas. El publicista se perdió un poco, el Kogui dentro de la fiesta lo perdí

Y: Estabas solo

P: Estaba solo pero fue muy chévere, logramos unas tomas bellísimas y unas tomas muy hermosas, luego el tipo me dijo: como no puedo tener estrellas delante de la cámara, porque no se conoce a nadie, necesito estrellas detrás de la cámara. Entonces se trajo un Irlandés que era un man que se había ganado un Oscar o fue nominado... no sé si era documentalista y se trajo todo el equipo de allá. Lo que paso fue que se odiaron entre los Mamos y ellos, eran unos

*Influencia

Irlandeses súper católicos, súper borrachos; los Kogui pues también toman mucho, entonces pues estos irlandeses no creían mucho lo que los Mamos decían, y se dieron cuenta de eso (eran siete Mamos), y desde ahí se volvió una guerra terrible. Y lo que opto por hacer el director fue sacar a los irlandeses y me llevo a mí con mi grupo de gente y era la parte más costosa, porque eran planos en helicóptero, con Alexa...

Ahí fue donde yo comprendí que puedes tener una gran trayectoria, pero si no te entiendes con la gente... y mucho más un documental donde no respetas, primero lo que vas a hacer, si no lo respetas estas jodido, entonces ¿para qué haces documenta?, puedes tener Oscar y cosas encima, pero si no lo entiendes ¿para qué lo haces?. Ellos se sentían más cómodos con nosotros. Y: Tal vez porque llegaron de una forma menos invasiva.

P: Claro, tampoco a imponer cosas; siempre hay unas cosas de arriba hacia abajo y ellos solamente se veían su ombligo y sus posturas. Es muy aburrido eso y ellos lo sienten, los Koguis tienen una cosmogonía gigantesca para que venga alguien sobre todo con cuestiones religiosas. Entonces comprendí **¿Desde dónde te paras tú para ver las cosas, es que es importantísimo** ¿Desde dónde te paras tú para ver las cosas?, desde la vida misma, con sus dudas, con tus cosas y con lo que quieres hacer de la vida. Eso se refleja en lo que haces y en la forma en que muestras los personajes o encuadras. ¿Por qué un pintor decide hacer este cuadro o este?, pararse aquí, ¿qué es lo que él pensó?, ¿qué se imaginó cuándo lo estaba haciendo?, el mismo proceso creativo es un obra. Para mí es muy importante desde dónde te paras para hacer las cosas, eso es lo primero que tienes que preguntarle a un director de foto, y si tienes cosas en común, por ejemplo una vez hice una película con una temática... se volvió súper facha y me sentí tan mal de haberla hecho, dije: pero porqué estoy haciendo esto, no creo en esto, no creo en lo que estoy haciendo. Me sentí muy mal y dije nunca más vuelvo a hacer esto.

Y: Pero habías leído el guión antes?

P: Sí... pero por esa vaina que era mi segunda película, todo lo que me estaban pagando, estaba haciendo lo que me gustaba y de pronto no se veía tan mal en el guión, pero ese man fue metiéndole vainas y yo ¿Qué es esto?, entonces, al final la vi al aire y...

Y: La odiaste

P: La odie y dije nunca más vuelvo a hacer cosas que vayan en contra mía.

Y: Claro, porque ante todo es una cosa creativa lo que haces.

P: Claro, es una cosa de sensibilidad. Por eso es tan importante sentirse bien, por eso lo que te acabo de decir: yo porque voy a hacer algo en lo que me voy a sentir mal. Toda esta complejidad que te cuento, súmale que te vas a sentir mal. Eso afecta tu trabajo de una manera... llegar al set con ganas de no ir, deprimido... es terrible, ya es suficiente que se deprima el director, como para que me deprima yo

(Risas)

Es complejo.

Y: Es muy interesante. Yo creo que tu vida ha sido chévere, trabajar con la imagen.

P: Pues lo interesante de todo, es que como es una industria muy nueva, porque no hemos tenido una historia cinematográfica muy grande, siempre está cortada; cuando empecé a estudiar Cine no había escuelas ni maestros a quien aprenderle.

Cuando el conocimiento se pasa de un maestro a su alumno es... natural, hay una continuidad en el conocimiento. Pero, si toca buscarlos afuera, mi primer largo lo hice en Cuba.

Y: Además, no sé si te cargaste de las estéticas que traían esas escuelas

P: Claro, por eso tienes que llegar acá a buscar tu propia estética, por eso los viajes del viento tiene una cosa muy especial, yo pienso que en los viajes del viento encontré una estética (y por eso es tan importante para mí y creo que para la historia del cine colombiano también), porque logró una estética de nosotros; **comprender la luz del Caribe y comprender de alguna manera también ciertas idiosincrasias de las culturas de allá, así pueda tener todas las críticas del mundo. Poder encontrar la forma como nos contamos nosotros. Por eso es tan importante hacer un cine de aquí y no un cine de allá, osea, untarse de eso.** Estamos **influenciados** por una cantidad de cosas, somos un pueblo en el que la cultura se ha construido a partir de otras culturas, somos sincréticos, es difícil de comprender eso, por eso tenemos una sociedad tan poco cohesiva, atravesada por un guerra eterna. Por eso es tan importante entenderla, comprenderla, contarla y hacer memoria sobre eso. Por eso te decía que lo importante del Cine es la memoria, es como los pintores que plasmaron en ciertas épocas, eso quedo para la

<p>memoria. Doscientos treientos siglos después estamos viendo los cuadros y estamos sintiendo lo que el pintor está sintiendo.</p> <p>Y: Aunque con este boom del audiovisual</p> <p>P: Eso se va a depurar, la selección múltiple depura...</p> <p>Claro, la imagen virtual te está reemplazando la imagen real, eso es complicado. Pero bueno, hace parte del proceso.</p>	
---	--

1. Condiciones de los DF

2. Técnica que no se puede explicar

3. ¿Explicaciones?

4. Referentes visuales.

5. ¿Intención al hacer?

Datos recolectados – GABRIEL E. VARGAS	CÓDIGO
<p>Y: Cuéntame un poco de tu, formación. . .</p> <p>G: Yo empecé estudiando Cine en la escuela de Cine Black María, esa escuela tiene una particularidad y es que tiene un enfoque muy fuerte en lenguaje cinematográfico e historia del Cine, se ven muchas películas.</p> <p>Y: ¿Ven de todo?</p> <p>G: De todo, toda la historia del cine desde los juguetes ópticos, mucho cine experimental de finales de S. XIX y principios del XX: Futurismo, Dada, surrealismo, expresionismo alemán (...), fue como un despertar de la conciencia del cine a través de su historia.</p> <p>Augusto Bernal que es el director de la escuela es Historiador y Sociólogo de la Nacional, él se ha enfocado mucho en la historia del cine. Entonces todo el que estudia allá sale con conocimiento de la historia bastante fuerte; el lema de allá es como: “nada está inventado”, entonces hay un margen amplio para la experimentación, lo que es bueno y malo al mismo tiempo. Pero, digamos que de esa experiencia sale esa búsqueda de la imagen, ese juego con la imagen, esa aproximación a la fotografía como ese acto de enfrentarse a las cosas, se aprender a ver. Por lo menos en mi caso el proceso fue más aprender a ver, no como se hace, ni como queda bonito sino como se ve. En mis primeros trabajos tuve cierto desprecio por la parte narrativa, pero no era porque yo quisiera, sino porque las bases de guión no eran lo suficientemente buenas como para aprender a escribir una narración, entonces había mucho de lo que se te ocurriera. Bueno de ahí salieron unos cortos. En la escuela uno rota cargos, entonces dirige, hace fotografía, edita.</p> <p>Casi siempre yo hice fotografía.</p> <p>Y: Cómo hacen, ¿forman grupos de trabajo?</p> <p>G: Si, al final del semestre se hace un pitch de proyectos finales, se selecciona uno y en ese trabajo todos los demás ocupa un cargo y coproducen, además de la producción del trabajo final hay que pagar la producción del corto ganador. Mi corto Ojo de pez salió de ahí.</p> <p>Ese es el mecanismo de producción, te hablo de eso porque creo que marca una diferencia, sobretodo la forma en la que nosotros veíamos el cine porque la mayoría de la gente que estudia en black maría está muy enfocada en la parte de lenguaje cinematográfico, entonces es un poco la producción en función del lenguaje.</p> <p>Y: Cuando dices que aprendes a ver. . .</p> <p>G: Uno aprende a ver porque la primera experiencia con la cámara era cómo veo yo a través de la cámara, no cómo veo yo... con mis ojos. En ese caso no era reproducir la realidad con la cámara, sino cómo transformar la realidad con la cámara, entonces es: ¿cómo veo a través de la cámara?- porque la cámara no ve igual a como veo yo.</p> <p>Nosotros empezamos rodando en cine, luego video, HD, a mí me tocó la transición en la que uno rodaba en video, rodaba en HD. Ahí fue cuando el HD se puso más asequible, en el 2005 -2007 más o menos.</p>	<p>*Lenguaje cinematográfico historia del cine.</p> <p>*Experimentación.</p> <p>*Imagen.</p> <p>*Aprender a ver.</p> <p>*Mecanismo producción.</p> <p>*Cámara.</p> <p>*Video</p>

Es eso, yo pienso que no es tanto cómo reproducir la realidad lo mejor posible a través de la imagen, como hacer que se vea bonito dentro de ciertos cánones de producción... sino, nosotros buscábamos una imagen que se amoldara al lenguaje que nosotros nos imaginábamos de la película.

Éramos bastante zafados en ese sentido, no éramos muy dados a querer hacerlo bonito, así no era como se debe hacer. Eso trabajos experimentales salían un poco de esa exploración, era experimental en el sentido que estábamos buscando un lenguaje.

Y: En Ojo de pez... bueno, primero explícame de qué se trata porque lo vi pero... sabes que tiene tantas lecturas

G: Surgió como de una serie de imágenes que yo tenía pendientes en la cabeza, y yo sentía que estaban relacionados pero desde un punto de vista puramente emocional, puramente afectivo y no lógico. Yo no sabía cuál era la historia, no conocía la historia detrás de esas imágenes, pero sentía que las imágenes eran muy fuertes. Entonces Ojo de pez, fue un poco un ejercicio de escribir lo que veía y lo que pasaba, salir a buscar las imágenes y con el lenguaje tratar de entrelazarlos. En esa época me gustaba decir que era un ejercicio lingüístico, porque no sabía cómo iba a quedar eso, pero sabía que había algo que quería decir, pero no sabía ¿cómo?.

No sabría decirte de qué trata, mejor dicho hoy en día si se un poco de qué trata, en ese momento no tanto, era como el proceso de hacerlo. Pero, un poco como una toma de conciencia, era imágenes que yo recordaba de mi niñez, unas fantasías, ansiedades, cosas... lo que trate fue de unirlos: hay unos intertítulos que aparecen ahí, que no tienen necesariamente un sentido estricto, sino, la idea era que dinamizaran un poco la imagen, que pusieran en conflicto al espectador con la imagen. Que el que estuviera viendo la película le costara un poquito de trabajo entenderla, no simplemente para hacerla rara, sino que buscaba que el espectador se esforzara tanto por ver la imagen como yo me estaba esforzando por entender que quería decir, era un cosa doble, si al espectador le gusta, se siente atrapado por la imagen y al mismo tiempo está tratando de entender cuál es la historia, pero no puede y tiene unas ideas, y de pronto aparecen unas imágenes que lo remiten a otra cosa tiene que luchar el doble. Entonces como que en esa pelea algo ira saliendo.

Y: Hiciste más experimentales después de esa?

G: Yo trate de hacer una película pero fue un fracaso total, trate de hacer un corto y fue un desastre, tenía unos ahorros y me los gasté, fue un gran error...

Y: Por qué?

G: Porque trate de aplicar la misma fórmula, dije me voy a mandar a ver qué pasa y no...

Y: No funciona...

G: No, esa fórmula ya estaba muerta, no servía, ya la había usado, entonces no... y de ahí surge un replanteamiento de cosas. Pero la idea era esa que la imagen hablara por sí misma, como te decía: un cierto desprecio por la narrativa literaria, no buscábamos literalidad ahí, entonces no es la historia de ..., eso es muy evasivo.

Y: Ni siquiera es una historia

G: No, por eso yo al final no puse guión de..., sino concepto.

Y: Cómo se ganó el pitch ojo de pez en tu grupo?

G: Fui el único que defendió que era así como lo quería hacer y no de otra forma, y no haber que me decían los jurados. Estaba muy seguro, entonces gané el pitch por el -pago por ver-. Fui el más terco, de pronto por eso me gané el pitch.

Y: En Ojo de pez que hiciste, dirección...

G: Dirigí, diseñe la fotografía

Y: Cómo es diseñar la fotografía?

G: El concepto fotográfico: cómo quería iluminar, hacer los planos, quería un formato cuadrado fue a propósito, yo quería que la estructura del encuadre mantuviera la mirada siempre en el centro de la imagen.

No quería que la mirada estuviera barriendo de lado a lado la imagen, que estuviera haciendo como así... sino que yo quería al espectador siempre en el centro, entonces eso también me permitía montar diferente, me permitía jugar un poco con la lectura que hace el espectador de la imagen. Nosotros estamos acostumbrados a juxtaponer imágenes y a crear como un sentido de eje, que es muy expositivo en el cine, es como el lenguaje más tradicional donde pones una cosa, plano contra plano, plano contra plano y ya sabes que como compones la imagen estás generando un efecto al otro lado, algo va a pasar al otro lado cuando cortes. Yo no quería generar ese efecto de plano contra plano, yo no quería que estuvieran esperando el contra plano del plano, yo quería que la gente estuviera viendo esa imagen y no otra, que cuando llegara la otra imagen fuera la misma la que lo llevara a través de la imagen a la otra. Es como...

*Exploración.
*Ojo de pez.
*Emociones.
*Hacer.
*Conciencia.
*Espectador.

*Dirección
*Fotografía.
*Mirada.
*Concepto
*literalidad – No le gusta.
*Componer
*

*Efecto
*Hilar
*Construir

eliminar la horizontalidad de la lectura en el cine, que no se pensara como una historia que avanza sino como una laminita después de otro. Alguien me dijo alguna vez que le había gustado porque le parecía un libro de imágenes, creo que está como más en ese sentido, pasas de una imagen a la otra y tú las vas hilando aparte de lo que le vas sacando a la imagen, casi inconscientemente y no siguiendo la historia: ahora aquí, luego allá, entró, salió, le dijo, eso era todo lo que no quería.

Y: Lo que querías era asumir las imágenes como un lenguaje.

G: Claro, yo quería hacer una película de imágenes, no una película de historia...

Y: Generalmente es eso, una historia soportada por imágenes y sonido

G: No, yo quería hacer todo al revés, quería hacer una película de imágenes, sonidos y tiempo, ¡yo voy a construir con imágenes!, lo que se entienda bien...

Y: Uno más largo habría sido posible?

G: No creo, esas decisiones tienen sus límites. Servía dentro de lo chiquito y estrecho que era ese corto, yo siento como que iba hacia adentro pero no se expande... como que trato de ir hacia adentro no trato de abrirlo, como ir andando, una imagen te va llevando detrás de la otra y detrás de la otra. No después, detrás. Por eso era el cuadro y en parte mi argumento ahí era que los niños, cuando todavía no saben leer y escribir, (y que a veces uno ni siquiera se sabe cuál es la derecha y la izquierda), para los niños lo alto y lo bajo, la derecha y la izquierda es lo mismo, como que el mundo es más redondo, como más entero, uno no está como así... uno está abierto a todo, entonces en Ojo de pez, hay planos así: picados, contra picados, planos detalle chiquiticos, planos abiertos casi no hay, si te das cuenta casi no hay planos generales, de resto son puros primeros planos, quería un lenguaje de primeros planos un poco como la conciencia de un niño ingenuo que todavía no sabe leer ni escribir, que todavía no diferencia mucho entre la derecha y la izquierda, que ve las cosas por lo que son y no por lo que la idea que tiene de las cosas. Entonces lo que quería era que cuando el espectador veía la imagen, viera la cosa que está ahí y no ¿huy eso que quiere decir?, es la cosa misma.

Y: Cómo lograste que el director de fotografía llegara a eso?

G: Lo que pasa es que fui muy mandón, la verdad abuse un poco del director de fotografía, y realmente el fotógrafo hizo lo que yo quería que hiciera. Porque como yo me había formado también como fotógrafo y era un concepto como tan raro, no tenía la capacidad de decirle hágalo bonito, y esa es parte de mi posición con el director de fotografía. La relación más delicada de todas, más que la relación director – actor, es la relación director- fotógrafo, es la más delicada, yo pienso que para que funcione bien y un director pueda realmente crear, necesita trabajar con un fotógrafo al mismo nivel, yo creo que un fotógrafo depende totalmente del director, pero el director sabe que depende totalmente del fotógrafo. Cuando es amistosamente están al mismo nivel, cuando no siempre es vertical: el director arriba el fotógrafo abajo, nada que hacer. Yo creo que en este caso fue así, fui bastante tirano, entonces el fotógrafo iluminaba pero yo le decía: no, corra la luz más para atrás, entonces la final la hice.

En ese momento (creo que me estoy alargando mucho ahí), el fotógrafo trabajaba en Kongo, - te estoy haciendo toda la fenomenología de la cosa.

(Risas).

Él estaba trabajando en publicidad, en televisión, entonces los equipos los presto Kongo, y él estaba preocupado por usar bien los equipos, que se viera bien, vacano, de lujo... y yo no quería ni que se viera vacano ni de lujo, ni nada, yo quería que la imagen se viera como yo me la imaginaba y ya, entonces, cuando yo vi que él tiraba tanto como hacia ese lado de la técnica, le puse un pare y le dije no. Va así... entonces esa es como la otra postura, yo pienso que la técnica tiene que estar al servicio de la imagen – esto te lo dirá cualquier fotógrafo-, tiene que estar la técnica al servicio de la historia, no es que la técnica es para contar bien la historia, la técnica está en función de la imagen y eso depende... de pronto la imagen al servicio de la historia o la historia al servicio de la imagen, ahí hay otro rollo.

Y: Traemos algo de tomar?

(Se pausa la grabación).

G: Yo si pienso que hay una gran diferencia entre el Cine y la filosofía y es que el cine es hiper concreto y la Filosofía hiper abstracta, no me gusta el Cine que busca defender una idea filosófica, no el cine que es pura forma: imágenes y locura y el director te arma ¡un rollo!... ese rollo, bueno bien... La diferencia, si tuviera que defender Ojo de pez, era que yo tenía un sentimiento muy concreto que no sabía cómo expresar en una historia, narrativamente hablando, entonces lo que me interesaba era que esa sensación quedara en la película, creo que el logro que tuvo el corto es que esa sensación se pasa, el que ve la película siente un poco ese conflicto interior, un poco el despertar de la conciencia de un niño que deja de ser tan niño y que descubre ciertas cosas, el dolor, las fascinación... esa era la idea, nada más pensar cómo n esa sensación en

*Conciencia del espectador.

*Duración.
*Cuadro.
*Formato.
*Ver.
*Relaciones.

*Director fotografía.
*Equipos. – luces, sonido...
*Técnica.
*Concreto.
*Sentimiento.
*Expresar.
*Sensación.

imágenes, entonces fue como muy inconsciente también, todo.

Pienso que gran parte del conflicto que tiene el cine hoy en día es bueno, si claro el cine cuenta historia pero, ¿cuál es la diferencia entre eso y la literatura?, para mi es mucho más interesante sentarme a leer un buen libro que ver una película, porque en libro yo todavía puedo ser creativo, el que crea las imágenes soy yo.

Y: En ese caso, por ejemplo cuando pensaste las imágenes para Ojo de Pez, ¿cómo haces que salga?

G: No sé, solo se me ocurrían, yo no podía pensar una escena en la que pasa tal y tal...

Y: Tú tienes la imagen ahí, por ejemplo recuerdo una: el pez esta fuera del agua y hay una abeja encima del ojo ¿cómo sacas eso?

G: Yo la tenía ahí, en realidad esa imagen al principio era un pez cubierto de abejas. Mi idea era que estaba el pez y empezaban a llegar abejas y se cubría totalmente, esa era la imagen quedar totalmente atrapado en todo eso, yo quise hilar esa idea de las abejas en toda la película con el sonido: fíjate que toda la película es zzh, zzh... todo el tiempo están pasando las abejas, hay algo ahí latente que no se sabe qué es todavía, yo quería esa cosa que está como zumbando, zumbando y al final ese sonido lo comía todo. Por eso puse el pez al final, pero, cuando estábamos haciendo la escena se dio ese momentico y yo quede como, uff no corte y chao. Eso fue lo último que rodé, entonces como esa angustia ese sofoco, yo quería transmitir ese sentimiento, que le gente sienta esa vaina ahí...

Y: A qué recurre cuando quieres mostrar ese sentimiento?

G: Lo que pasa es que no es un proceso lógico, porque así es como piensa la publicidad: ah esta idea representa tal.. fulanito sonriendo y cogiendo el jugo y sonriendo es un tipo feliz; el jugo rojo es mejor que el jugo verde, porque el jugo verde es dieta y queremos algo excitante... un poco así piensa la publicidad en términos puramente conceptuales, y le dan a las imágenes valores que no necesariamente tienen, tu haces un proceso porque estas sugestionado por el mismo bombardeo de imágenes, al decodificar las imágenes todo el tiempo: esto más esto igual a esto otro, pero yo no siento que el cine tenga eso, yo siento que la imagen es la cosa, yo siempre quise que la imagen mandara un poco, yo estoy viendo un pez con una abeja encima ¿Qué significa eso?... dígame usted ¿Qué significa?...es un pez con una abeja. ¿Qué siente?, ah, eso sí me interesa, ¿qué siente usted con lo que está viendo? Con lo que está experimentando...para mí el cine es experiencia. Yo pienso que uno debe hacer cine desde la experiencia, no desde lo puramente conceptual.

Y: Lo que tenías para ese cuadro específico era una sensación y una imagen?

G: Sí, lo que pasa es que tenía todo eso y no sabía cómo lo iba a juntar hasta que lo editara...

Y: La sensación era permanente?

G: Claro, yo sentía que todas las imágenes estaban hiladas por esa misma sensación y, parézcalo o no el guión está escrito como está rodado. Lo que tu vez es lo que escribí en el guión lo que pasa es que no lo monte necesariamente así, porque al principio tenía una idea más o menos fijas de ciertas escenas que ocurrían de tal o cual forma, por ejemplo la escena de la cocina ocurría así, cuando yo la edite me di cuenta que no sentía nada: pasaba un chino llegaba, la mamá estaba cocinando un pescado y el chino quería tocar el pescado, él quería cogerlo, le daba mucha curiosidad, entonces lo iban a cortar y no podían porque el cuchillo no tenía filo entonces tenían que afilar el cuchillo para cortarlo, el pescado está todavía como vivo, entonces el niño aprendía un poco del sacrificio. Yo quería que el niño viera el sacrificio de matar el pez como una cosa buena y no como una cosa mala, lo que hice después alterar; cuando noté esa escena así, cronológicamente me parecía muy plana, como sin mucha... emoción. Lo que hice fue cambiar todo el orden de la escena y las cosas ocurren de una forma no cronológica, entonces para mí el corte eran cambios de atención del niño, yo cortaba cuando cambiaba de atención, cuando algo me llamaba la atención yo cortaba. Entonces no importaba tanto la lógica cronológica sino la lógica de la atención, a veces las cosas se repetían, si miras esa escena está en desorden...

Y: Ese tipo de cosas van saliendo cuando lo estás haciendo...

G: Claro, yo te puedo decir ahorita: no es que yo quería tal... pero no es así, yo quería mantener la sensación y eso fue lo que me hizo tomar las decisiones que tomé, no al revés, no tenía una serie de ideas fijas con las que iba a hacer las cosas, yo quería recrear esa sensación que tenía con respecto a esas cosas, en imagen, y contar una historia no me servía, armarlo cronológicamente no me servía, entonces hubo un momento en el que decidí: ¿de qué lado pongo los pies?, del lado de la lógica narrativa tratando de contar una historia y medio armar algo así, que no me va a quedar bien, o me paso al otro lado; no puedo tener un pie en un lado y un pie en el otro. Si me voy a mandar al sueño, me mando al sueño. Entonces ahí fue cuando lo hice, dije voy a hacer esto como en un sueño y así lo hice, me pasé... entonces no me importa que sigue después de lo otro, lo importante es que yo sienta que están conectados...

Y: Hay algo que me he preguntado y es el sonido, por lo que te decía antes, siempre tiende a estar al

*Cine.
*Crear.
*Hilar.
*Proceso.
*Sentir.
*Experiencia.

*Sensación.
*Atención.
*Decidir.

servicio de la imagen y seguramente tiene que ver, por ejemplo, en tu caso con ¿cómo llegar a esa imagen?, el sonido hacia parte de la sensación verdad?, en qué medida el sonido crea la imagen...

G: Lo que pasa es que en el cine normalmente el sonido está...el cine como nosotros lo vemos, o en la mayoría de casos el cine está hecho de... no quiero ponerme a filosofar, pero es imposible.

(Risas).

Yo nunca estuve satisfecho con el cine, yo aprendía cine y decía: le falta algo, le falta algo, le falta algo... todo el tiempo le faltaba algo y hacer Ojo de pez fue un poco un acto de rebeldía. Es una relación muy injusta entre la imagen y el sonido, es muy injusta en el cine, porque en el cine la realidad de la representación del sonido en la historia, el sonido está hecho como para empujar la imagen, para empujar las emociones... el sonido empuja un montón de cosas, pero el que está haciendo la fuerza es el sonido; por eso es que uno dice el sonido al servicio de la imagen, porque la imagen no tiene una autonomía narrativa respecto al sonido, entonces usas el sonido para crear efectos de fuera de campo, para meter una música que emocione a la gente, para salvar cosas que quedaron mal rodadas. Tarkovsky hablaba mucho de eso: la relación entre la imagen y el sonido, y tal vez uno de los directores que yo más admiro, Sukurov decía que el sonido todavía tenía la posibilidad de hacer todo lo que la imagen ya no podía en el cine, el sonido era territorio inexplorado, mientras que la imagen ya la habían acabado, el cine ya había acabado la imagen, había hecho de todo con la imagen, una imagen ya no basta, una imagen no dice más que mil palabras nunca, dime una película contemporánea que tú digas que una imagen vale más que mil palabras, no las vale, no vale doscientas palabras, está desvalorizada la imagen. El sonido todavía puede llegar a hacer algo, pero, lo que hacen es un montón de sonido para atiborrar a la gente y enloquecerla. Son como dos mundos que están desconectados, están metidos en una lógica y una dialéctica de ver el cine que ya todos nos aprendimos y va uno detrás de la historia tratando por lo menos de salvarla. Siendo purista, hablando del cine como un lenguaje de imágenes y sonido en el tiempo, eso no existe, eso era lo que queríamos cuando estábamos estudiando, soñábamos con eso, todavía sueño con eso. Es que ya no sabemos oír; es que el cine cuesta plata, entonces la verdad es que el director no hace lo que sueña sino lo que puede pagar, es que nadie, ni siquiera Godard, "Adiós al lenguaje", me van a matar por esto pero, no es gran cine, lo que tenía que hacer lo hizo ya hace rato. Sukurov decía el cine no es un arte, todavía no es arte. Yo trato de hacer películas con la esperanza de que algún día pueda ayudarle al arte, pero el arte ya es un mundo, lo que se puede expresar a través del arte ya se expresó, ahora lo único que hay es una nueva forma. No va a surgir nuevo arte, van a surgir nuevas formas de expresar el arte.

Bueno nos metimos allá, pero eso tiene que ver con lo que creo de la imagen: para mí la búsqueda de la imagen...

La mayoría de cosas que entendemos por buena imagen: ¿ush, que buena imagen de esta película; pon pause y mírala, ¿qué tan buena es?, ¿cuánto tiempo puedes verla por fuera de la lógica de montaje de la película? Y miramos si es buena o no. El buen cine es algo que puedes quedarte viendo, -no es que esa película es muy lenta. Tarkovsky, Béla Tarr... planazos. Pero no... -eso tan aburrido, no entiendo de qué trata eso. Porque es imagen, porque es tiempo, pero, cuando maquillas demasiado la imagen no puedes hacer eso, porque la parte del lenguaje de cortar rápido las imágenes, es que están hechas de tal forma que puedas leerlas en fracción de segundo, que puedas obtener toda la información; las imágenes que se usan en publicidad, los fotógrafos que se ganan todo el billete del mundo por hacer fotografía publicitaria, son fotógrafos que aprenden a hacer imágenes que se lean rápido, porque ese es el propósito, que se vea bien, se lea rápido para poder pasar a la siguiente, poder pasar a la siguiente y poder contar una historia, para convencer a alguien de que tiene que comprar un producto en treinta segundos, eso es un tema bravo. Pon pause a eso y míralo y no te dura cinco segundos, cómo haces para que una película te dure cinco segundos y que realmente estés creando tiempo, estés creando **sentido** con esos cinco minutos; para eso tienes que crear imagen y eso está más allá de cualquier convención estética, con las convenciones no puedes hacer nada, son cosas que la gente entiende, las usas para comunicar una idea rápido, pero no para crear otro **sentido**.

Y: En esto de la imagen te ha ayudado la filosofía?

G: No, esto te lo hablo un poco de mi relación con el cine y la imagen, lo que yo he vivido haciendo y lo que he visto; parte de mi propio conflicto con el hacer cinematográfico. La filosofía es otra cosa, lo que piensa la filosofía de la imagen realmente no me importa porque **me importa lo que veo, lo que me imagino, y esa relación íntima y directa con la imagen no me la quita nadie, ese es mi territorio... es lo más puro que tengo, a mí no me gusta que alguien venga a explicarme lo que acabo de ver**. No es por malo, sino es como mi libertad, ¿me entiendes?, a mí me gusta ver las cosas y entenderlas, por eso me gusta el cine que me respeta como espectador, donde yo puedo crearme una propia imagen de las cosas, donde el director acepta

*Recrear.
*Conexión.
*Sonido.
*tiempo.
*publicidad.

*Convenciones.

que yo soy una persona creativa; Tarkovsky hablaba de eso y estoy totalmente de acuerdo, necesita de tu actividad como espectador para crear la película, en ese sentido no entiendo el cine donde te sientas a ver qué pasa. Ese es el problema.... Salgo a caminar y veo cosas más interesantes, porque yo tengo una relación directa con lo que veo, con tigo que hablo o con cualquier persona, pienso que el cine tiene que mantener ese margen de inmediatez con la vida y con la realidad... con los sueños.

Y: Creo que pides mucho.

G: Pero si no es el cine entonces quién?

Y: Por ejemplo acá, sino te ganas algo del FDC o algún estímulo...

G: Claro, eso no quiere decir que uno tenga que ser radical todo el tiempo. Ahorita el cine colombiano está viviendo un bum, que espero que sea un poco más de fondo que de forma, porque puede durar unos cinco años más y cuando los festivales del mundo sepan qué es el cine colombiano, van a ver qué es lo que está haciendo Perú, Ecuador y se aburren de Colombia, pasen a otra cosa. Y que los directores colombianos más allá de hacer las películas estén tratando de contar cosas, yo pienso que hay gente que si... una cosa que venía pensando también, a uno puede gustarle o no, pero el director colombiano más importante sigue siendo Víctor Gaviria, es el que más se demora haciendo películas, eso tiene una buena razón: él tipo no tiene afán, su forma de trabajar hace que se demore mucho, yo a veces pienso que menos es más, si algunos directores hicieran menos películas sería mucho mejor, no para la industria pero si para el cine colombiano.

Y: Son muy pocos los que lo hacen

G: Son muy pocos, y hay pelados jóvenes que están haciendo, son muy talentosos; yo espero que realmente les alcance la cuerda para otros veinte años de buen cine y no bueno, ahora que hacemos. Porque eso si afecta, para eso hay que fundamentarse, para eso hay que prepararse. Ahora bien, fíjate sobretodo la escuela caleña no son los que estudiaron cine, lo que hacen cine son los que estudiaron comunicación social, porque tenían una relación con la realidad un poquito más directa, los que estudian lenguaje cinematográfico son pelados de dieciocho, diecinueve años como cuando yo entré a estudiar, que no sabía nada de la vida, que no tenía en ese momento nada que contar, entonces uno vive en una fantasía... no es casual que sean estos pelados comunicadores los que estén haciendo cine un poco más real, y que al tiempo se estén dando un poco más de licencia narrativa, yo creo que paso en Cali y en algunos de acá como la Nacional, que es un caldo de cultivo para muchas cosas. Yo creo que uno debería estudiar cine cuando tenga algo que decir, a mí me pasó al revés, yo estudie cine primero, ahora estoy estudiando filosofía, pero habría sido mejor para mí haber estudiado Filosofía primero o alguna otra carrera antes...

Y: Seguramente si hubieras estudiado Filosofía antes no habrías llegado a eso.

G: No, yo no había estudiado Filosofía antes, no habría durado un semestre. Me costó mucho el primero...

Y: Cuéntame sobre uno en el que hayas hecho la fotografía.

G: Te puede contar por ejemplo de: “Donde el viento se devuelve”, esa era una historia un poco más social, es como una familia campesina que está en una casa, llegan unos hombres armados a secuestrar al hijo mayor de la familia y pues los amordazan y todo, tienen que salir desplazados...

Y: En ese caso ¿cómo fue la relación con la imagen?, te dieron un guión...

G: Si, era bueno listo ¿cómo lo quiere hacer?, esos rollos que te estaba contando son los míos, pero cuando yo trabajo con alguien, trabajo con el director: haber ¿qué quiere él hacer?, ¿cómo lograr la imagen? Y, lo que trato desde la fotografía es precisamente encontrar el lenguaje que se adapta a lo que él quiere contar con su historia, con su película más que tratar de hacer que se vea bonito, por supuesto hay una parte que si la idea es que se vea bien, pero me parece que eso es lo más fácil; lograr crear lenguaje es...

Y: Pero, ¿cómo es?. Está el guión, y el director tiene en su cabeza, como en Ojo de pez, tienes en tu cabeza un montón de imágenes...

G: En el caso de Ojo de pez no hay diferencia entre el guión y las imágenes...

Y: Tú lo estás viendo desde el papel del director...

G: En ese caso...con otro director, el guión es la historia que uno está contando, entonces yo trato de buscar las imágenes, trato de ayudar a ver, ósea prestarle mis ojos y mi sensibilidad al director para que él cuente la historia.

Y: ¿Cómo hacen eso?

G: Es como yo lo hago... es un asunto de confianza también. Es como cuando el director te pregunta: ¿cómo la ve?, - no, yo pienso que podemos cambiar de lente, para que se sienta un poco más tu personaje con relación al espacio y no quede tan encerrado, por ejemplo. En este corto que te digo el primer plano son dos campesinos caminando en dirección a la cámara, llegando desde muy lejos como una montaña con el cielo de fondo, como el director se lo imaginaba era el cielo y los personajes caminando como siluetas, hasta que se acercan a la cámara.

*Espectador.
 *Cine colombiano
 *Escuela caleña.
 *Realidad.
 *Escuela.

*Sensibilidad

Y: ¿Él te describe todo eso en el guión?

G: No, no. Decía que ellos caminaban por el campo, no se que... pero ya en locación, veíamos cómo era. Y entonces él me decía que se lo imaginaba llegando así en el atardecer, yo le dije venga: metámosle un filtro rojo, por ejemplo. Uno improvisa mucho, ese plano estaba así pero yo sentía que le faltaba fuerza, le dije venga abramos el plano un poco hacia la derecha y ahí queda un pedazo de la montaña, entonces parte de la imagen está lleno por la montaña, entonces él me preguntaba pero ¿por qué?.- Sentimos que hay algo pesado en la imagen, que hay un pedazo de piedra ahí y no simplemente el cielo abierto. Uno inconscientemente dice: en la película va a pasar algo, si dejamos un pedazo de imagen ocupado por algo negro ahí que no se va a ver qué es, más adelante uno va a ver que algo pesado hay ahí. Desde el principio uno va creando una sensación en las imágenes, no solamente: hay tan bonito el plano de ellos caminando en un atardecer, finalmente quedo bonito, pero, hay pedazos de montaña ahí metidos, que ocupan casi la mitad de la pantalla y uno no sabe exactamente por qué quedo eso así... es muy intuitivo el proceso, es como ir escuchando al director, ver qué es lo que quiere y proponerle sobre eso.

Y: El artefacto - la cámara ¿qué tan importante es?

G: Para mi es lo de menos

Y: Una cosa es lo que estamos viendo y otra cosa es lo que vemos a través de él.

G: Muchas veces la reunión entre director y fotógrafo empiezan: bueno, ¿qué cámara quiere usar?. Para mi es irrelevante, es relevante solo porque la cámara hoy en día determina el presupuesto, una cámara grande con óptica de cine... ¿en qué va a rodar?: digital, en 16, 35, con qué cámara, con qué lente... y eso es importante por el look, pero también por la aspiración del director en términos de lo que quiere lograr con la producción, si le vas a meter plata no lo vas a hacer con una cámara barata, o que se vea bien tú vas a la fija porque quieres tener un look más robusto, que se vea más robusto y puedas usar entre comillas menos luz, pero no creo que ese sea el tema. Pienso que la relación con la cámara es como con las gafas, ¿qué gafas va a usar?, depende de qué quiera hacer. Porque la cámara si condiciona el sistema de producción, condiciona cuánto te demoras montando la cámara, donde la puedes montar, donde no la puedes montar, ¿cómo manejas el material después?, cómo iluminas... yo pienso que los problemas esenciales de la fotografía siguen siendo tres: entender el guión, dónde pones la cámara y cómo iluminas, o en otro orden: cómo iluminas, en qué luz estás trabajando, para mi es fundamental la luz, ¿en qué luz estamos? esta escena qué luz tiene, porque ya estás hablando del sentido de la escena.

Y: Con la luz...

G: Claro, la luz es todo. La luz es como el aire, es una cosa... cuando tú sabes qué es lo que pasa en una escena sabes cuándo es correcto iluminar de cierta forma y cuando no lo es. No es puramente estético, ahí es cuando iluminas y eliges dónde va la cámara; el problema más difícil siempre va a ser dónde va la cámara, ese es el tema, el encuadre: te acercas o te alejas, de lo que sea. Y en parte mi conflicto con los fotógrafos de cine en Colombia, es que las cosas se hacen como por inercia, ah no es que ahí se ve bien... hay algunos fotógrafos bastante famosos y no tengo problema con ellos, pero creo que de película en película hacen lo mismo, toman las mismas decisiones y ya se vuelve algo predecible, sin leer los créditos ya sé quién hizo la fotografía, pero, muchas veces no para bien, no es tanto como estilo, sino que se nota que no se está planteando las cosas diferente, ósea que está viendo las mismas situaciones de la misma forma y eso me parece que no es tan sano... limita mucho. Un fotógrafo trabaja más que un director (...), ahora voy a trabajar en la fotografía de una película, en un mes y estoy escribiendo con un amigo un guión donde voy a fotografiar también para un largo, pero... es también como... si quieres entrar al medio tienes que aceptar cierta forma de hacer las cosas, trabajar rápido, eficientemente, todo eso es súper importante pero a veces también se forma una idea de cómo son las cosas, entonces las películas Colombianas rodadas por tales fotógrafos todas se parecen un montón, no hay más exploración ahí. Para mí la cámara es una extensión, ni siquiera el tema de los lentes me parece tan importante, lo más importante es el cuadro y la luz, eso es todo. La luz determina mucho el cuadro, pero el cuadro la luz...

Y: Hablando con algunos directores de fotografía, ellos me dicen que en el medio algo se llama “el ojo”, ¿qué es?

G: Claro, es que cada quien va formando un estilo, entonces dicen: -es que ese man tiene buen ojo..

Y: Pero ¿qué es?

G: Buen ojo es como... buena intuición, yo lo veo así. Donde pone el ojo pone la piedra, un poco el fotógrafo de cine funciona así. No es que yo quiero que se vea así, listo yo ya sé cómo armarle esto. Dónde pongo la cámara, cómo armo yo todo para que usted lo vea como quiere... tuvo un problema con locación?, no quedo bien el arte, venga yo le acomodo esto para que el plano se le vea bien y no se le note esto.

Y: Es una cosa de experiencia o...

- *confianza.
- *Plano.
- *Improvisar.
- *Intuir.
- *cámara.

- *Fotografía.
- *Luz
- *Encuadre
- *Df. Colombianos
- *El medio.
- *Estilo

- *Ojo
- *Intuición.

G: Si claro.

Y: Entonces alguien que apenas comienza no tiene buen ojo

G: No necesariamente, porque ojo es una cosa de talento también, lo que pasa es que si, la experiencia es la experiencia y eso no se lo quita nadie a nadie, y aquí hay fotógrafos muy experimentados que han hecho muchas películas. Esto puede ser problemático pero, no si siempre son los más talentosos... y digo lo de los más talentosos porque tienden a hacer las mismas cosas en películas muy distintas con directores muy diferentes y uno tiende a ver las mismas cosas.

Y: ¿Ese es el ojo? No.

G: No, yo pienso que el ojo es la capacidad de encontrar la forma de decir las cosas cuando son distintas, que cada cosa tiene su luz distinta, no solo su luz física sino su naturaleza diferente, cada historia tiene su particularidad, cada director tiene su forma de ver el mundo y yo pienso que el director de fotografía si debe estar en la capacidad de ayudarle al director y a la película que está haciendo a tener una mirada única. El estilo es inevitable, el estilo se le sale a uno, el problema es cuando es puro estilo... Breson decía que estilo es todo lo que no es técnica.

Y: Todavía no me queda muy claro lo del ojo.

G: Tener un buen ojo es saber resolver las cosas en el momento y lograr buenos planos, tener un buen encuadre.

Y: ¿Quién dice que lo logró?

G: Pues los que ven las películas no sé... cuando tú contratas un director de fotografía tú confías en el ojo, tú dices: este man tiene buen ojo, me va a quedar bien. La película se va a ver bien, este man no me va a dejar morir aquí, no va a hacer unos planos feos, ningún director quiere planos feos. En el fotógrafo una cosa que va en contra del ojo es la producción, es que rodar es tan complicado, con tanto afán y muchas veces te toca sacrificar cosas estéticas para poder cumplir un plan de rodaje, entonces no es solo que el director tenga buen ojo, sino que sabes que no te va a dejar colgado en un plan rodaje, que no vas a perder plata, que no vas a incomodar a los actores que vas a contar la historia y vas a salir bien al otro lado, necesitas un tipo que tenga un conocimiento técnico y una cierta bravura que te permita sacar la película al otro lado y que se ve bien, entonces pase lo que pase salimos al otro lado y va a quedar bonito. Un poco ese es el concepto que impera, y tener buen ojo es tener la capacidad de sobreponerse a eso y lograr crear una imagen sensible que ayude a contar la historia. Yo pienso que los grandes directores de fotografía del cine tienen un ojo muy particular; yo creo que el director de fotografía debe interpretar un poco la película desde los ojos del director, muchas veces el director no tiene la película tan clara visualmente, muchos directores son más de la historia, el guión, los personajes, la narración... yo trabajé en un largo en Irlanda como co-guionista y estuve en el set como un asistente de dirección, y la directora estaba muy concentrada en los personajes, en los actores, una película de historia muy fuerte entonces el director está muy enfocado en contar la historia y desarrollar los personajes y dirigir los actores, el fotógrafo lo que hace es rodar la película, el fotógrafo elige el plano, elige los lentes, elige la luz, entonces ahí si hay una gran diferencia, porque lo que quiere el director es decir en esta escena: estos muchachos que están hablando aquí, uno llega a decirles que algo acaba de pasar y todos salen corriendo (acá, cómo ruedas tu esa escena depende más del fotógrafo que de lo que el director quiere porque está ocupado en contar la historia, entonces los fotógrafos tienen mucha autonomía, en el cine Europeo y en el cine gringo también; en el cine Europeo el fotógrafo es mucho más autónomo, los gringos son más técnicos, entonces en ese sentido el fotógrafo es un autor también, y el director necesita de un buen fotógrafo como necesita de un buen actor.

En la película que te digo el director de fotografía montaba el plano y me llamaba y me decía no, si... él me pedía la opinión, pero la directora no estaba tan pendiente del plano. Muchos directores no tienen tanta conciencia de la imagen, para muchos directores el cine es una forma de contar historias en imágenes; a veces cambian fotógrafo y se nota de una vez el cambio, y es porque el fotógrafo de pronto estaba haciendo más de la cuenta. Eso sí es fácil de ver, si cogiéramos películas contemporáneas y empezáramos a repartirlas entre directores y fotógrafos empieza uno a ver que... esa la fotografía tan, igualita a la de tan, con tres directores distintos y es cuando uno se da cuenta que el fotógrafo es muy fuerte, tiene una visión muy fuerte. No es que el director no, sino que él tiene más cosas en las que pensar; el fotógrafo está viendo ahí igual la fotografía es una cosa inmediata, ese es el tema. Por supuesto tienes que tener la capacidad de canalizar un concepto y volverlo imagen, hacer visible un concepto, una idea. Pero, no te puedes poner a conceptualizar cuando estás haciendo la imagen, no se trata de eso, ahí es... lo ve o no lo ve? – yo sé qué es lo que estoy viendo, a mí no me venga a decir que estoy viendo una cosa distinta a la que estoy viendo, y yo creo que el fotógrafo debe tener la capacidad de decir: - yo sé lo que estoy viendo. Nadie en el set, a excepción del director, tiene que tener más conciencia de lo que hay en la imagen que el fotógrafo, él es

*Visual.

*

*Conceptualizar.

*Construcción.

*Ficción.

responsable de todo lo que ocurre con la imagen en cámara.

Y: Esa construcción puede ser por referentes visuales, por hablar con el director...

G: No... lo que pasa es que, en ficción si trabajas mucho a partir de referentes, cuando haces documental no, a veces conceptualizar mucho las cosas va en contra del proceso, porque como que lo alletarga y lo empeora ahí... en documental tienes que poder reaccionar de una, la cosa es de instinto, es estar ahí en la jugada, encontrarse en el mejor ángulo, el mejor plano, igual en un documental tú no sabes cómo va a resultar la estructura, cómo va a resultar la historia y necesitas un fotógrafo que tenga buen ojo, que no necesites estar mirando la cámara todo el tiempo. Yo no podría hacer eso, porque por lo que también soy fotógrafo a veces me cuesta delegar esa parte a un fotógrafo y sobre todo si trabaja mucho en publicidad, en televisión o en otro tipo de cine, que tiene ciertas ideas de cómo se hacen las cosas bastante claras y que él ve las cosas con otros ojos, ya es muy difícil entras en choque, por lo menos en mi caso ha sido así, nunca me ha ido bien con otros fotógrafos.

Cuando yo trabajo con alguien entiendo lo mucho que uno como director necesita de alguien en quien pueda confiar, entonces trato no de llevarme de mi parecer, pero: si usted quiere que esto se vea bien, créame. La idea es que sea como usted quiere, no vamos a hacer una cosa que no funciona... uno necesita alguien en quien pueda confiar, el fotógrafo tiene que ser el mejor amigo, no en la vida real, pero, en el set sí.

Y: Cómo llegas a establecer que puede ser tu mejor amigo, por lo que ha hecho?

G: Eso es como cuando a uno le cae bien alguien, siente que puede hablar con él y tiene como ideas referentes comunes. Una cosa es el ideal de la industria, de ganarse la vida, de ganarse el pan haciendo fotografía, tienes que amoldarte a todo y trabajar en condiciones que no siempre son las más favorables, que quede bien todo y el trabajar ideal de tener realmente intenciones artísticas, esas son dos cosas. Muchos de los directores de fotografía en Colombia vienen de la parte técnica de haber sido gaffer, asistentes de cámara, y apunta de oficio y trabajo haberse ganado el rol de directores de fotografía, muchas de los más conocidos e importantes tienen esa historia, y no que se hayan formado y que hayan venido de otra cosa... yo conozco fotógrafos que son historiadores de arte, que antes de eso hicieron teatro, conozco que han sido matemáticos y luego han terminado de directores de fotografía, que tienen otra aproximación a las cosas, otra forma de ver las cosas, otra idea del mundo y no simplemente una cosa de hacer y hacer, cómo mides eso tu a la hora de hacer institucional o a la hora de hacer una cosa de estas, mire esos planos, todo le queda re bonito, ves el reel con todo lo que ha hecho, wao, ese es. Bueno, eso me habla de que el tipo tiene la capacidad técnica de hacerlo, pero, hasta que yo no vea el trabajo del tipo... puede salir de la escuela de cine más dura del planeta, y hasta que yo no hable con él no sé si pueda trabajar. Porque no se si vamos a poder llegar a una idea común de la imagen, o por lo menos a una idea común del cine, que al final es una idea común de la vida.

Ese es el problema, que el cine es una idea de la vida, una cosa que tu compartes...

*Relaciones
seleccionar al df

1. Condiciones de los DF

2. Técnica que no se puede explicar

3. ¿Explicaciones?

4. Referentes visuales.

5. ¿Intención al hacer?

Datos recolectados – SERGIO SÁNCHEZ.	CÓDIGO
<p>Y: En este video que hiciste?</p> <p>S: Dirección, guión y fotografía. Como es un colectivo la idea es que sea todo por comité, entonces siempre la idea es que haya de a dos o tres personas. Claro, al proponer el guión se designó dirección: estaba yo con otra chica; en fotografía estaba la directora de foto con migo, en edición también estaba. Mínimo en cada comité dos, como éramos tan poquitos.</p> <p>Y: Por qué no cada uno hace algo y ya?</p> <p>S: Para que haya un debate también. Por ejemplo en el caso de dirección si yo estuviera solo, no sería como: yo lo veo así, sino que hubiera interlocución.</p> <p>Y: El género de este es documental?</p> <p>S: Documental experimental... yo diría documental poético. Así se llama... Pero si, es un documental sobre lo cotidiano de Ciudad Bolívar, narrar una historia a través de imagen y sonido.</p> <p>Y: Claro, porque no usaron un narrador para contar</p> <p>S: Claro, sino que son las imágenes en distintos momentos que cuentan las cosas.</p> <p>Y: Entonces el guión ¿quién lo construyo?, el director o entre todos</p> <p>S: El guión fue entre todos, pues la idea si salió de un taller, yo propuse la idea de contar lo cotidiano con imagenes y sonido. Ya entre todos empezamos a hacer como una escaleta desde la mañana, hasta la casi tarde noche, qué imágenes iban a ir, qué hilar. Como que cada imagen con esta imagen y esta imagen nos iban narrando una historia. Es una película chévere por lo que uno en la cabeza va creando la historia, nadie te la cuenta. A partir de la combinación de muchas imagenes qué nos va diciendo y nos va narrando, esa era la intención</p> <p>Y: Bueno todos construyeron el guión y luego se dividieron los roles; tú estuviste en fotografía y, cuándo propusiste la idea imaginaste algo y luego hablando con la directora de fotografía, grabaron algo que no era exactamente lo que habías pensado. ¿Cómo llegaron a esas imágenes?.</p> <p>Tú me dices: los dos estamos debatiendo todo el tiempo. Pero ¿cómo escogen la locación o la hora del día?</p> <p>S: Ese ejercicio es chévere porque es primero observar, ir hacer recorridos en distintas horas del día: en la mañana hacer recorridos, en la tarde hacer recorridos, en la noche hacer recorridos y, a través de eso, ver el movimiento de Ciudad Bolívar en distintas horas. Arsis significa impulso de movimiento, que es un término musical, el director de orquesta cuando hace así con las manos, hace arsis. Entonces nosotros queríamos reflejar que impulsa a la gente de Ciudad Bolívar en su día a día; vivir, trabajar, soñar, todo eso... <i>era ir a una zona concurrida a observar y hacer un ejercicio que nos enseñó ese año el profesor que es: ubicar, detallar y fragmentar.</i> Íbamos a observar y ubicábamos un plano general en una plaza, entonces ver todo lo que hay, después detallar de toda esa plaza, entonces vamos a coger la parte donde las personas reciben el mercado, la entrada. Como que uno ya ubica detalles,(se cierra un poco) y nos concentramos ahí y ya en esa parte donde la gente recibe el mercado y se dan ciertas situaciones, uno fragmenta, ya es fijarse en detalle: qué cosas intercambian, qué llega, qué se llevan, qué personas hay, cómo lo hacen</p> <p>Y: Supongo que hicieron un montón de grabaciones</p> <p>S: Fue un montón de esas grabaciones, de describir los espacios y luego empezar a decir: bueno esta imagen, con esta imagen ¿qué significado va a tener? en la edición empezar a</p>	<p>*Colectivo. *Debate. *Documental. *Imagen. *Guión. *Observar</p> <p>*Detalles. *Describir. *Ejercicio. *Montaje, secuencia.</p>

<p>probar, para dar el mensaje. Uno de los profesores decía que se escribía como se hacía un poema, como si cada imagen fuera una palabra y la unión de varias palabras o imágenes nos daba el sentido y ese sentido de esa unión de cada palabra, nos iba a dar las frases, los versos, los párrafos...ese documental es construido así. Si uno se pone a verlo encuentra eso. Ese fue el ejercicio: acá aparece un libro sobre psicología de la vida cotidiana y antes se habían mostrado imágenes de esa cotidianidad, va dando ese mensaje. Hasta llegar a imágenes donde la cotidianidad se guarda, muere; el sol, el atardecer, al final terminar con niños jugando, como: el día acaba pero siempre se refleja esa esperanza y así en cada parte. Fue organizar las imágenes empezar con amanecer, la gente despertando, caminando, algo muy suave. Ya después imágenes más rápidas de movimiento, el caos.</p> <p>Y: El sonido que tanto importa para una imagen?</p> <p>S: Hay uno que es el sonido exterior, el ambiente, el que nos describe los espacios. Acá hay imágenes de la zona rural y la zona urbana, es también que en la zona rural el sonido es más calmado, los pajaritos, todo eso... y cuando estamos en la zona urbana el sonido es más caótico: los carros, la gente y, la música, que también le da un ritmo a los momentos. Hay música tranquila en la mañana que va creciendo, ya en el caos música más movida y hay espacios solo con sonido ambiente que ayuda a reforzar las ideas.</p> <p>Y: En estas partes que aceleran o relentizan, ¿con que intención hacen eso?</p> <p>S: En estas partes aceleradas es para darle una secuencia de ritmo, era la secuencia del trabajo, de distintos trabajos: que el panadero, la librería, el que llevaba la herramienta, es una mezcla de imágenes y al acelerarlo mostrar el trajín. En las lentas ya es como detallar el movimiento, como que uno aprecia más. Las rápidas es como la mezcla de imágenes que van sucediendo. A veces cuando uno graba no piensa muchas veces en eso, pero ya en edición muchas veces ve la necesidad de hacerlo.</p> <p>Y: Hay algo que los directores de fotografía llaman el ojo, tu sabes ¿qué es?</p> <p>S: El ojo... debe ser hacia la mirada que tiene uno, uno dice: huy esa persona tiene ojo. Es como decir que esa persona sabe ver qué sucede en una imagen, y qué puede transmitir en una imagen. Por decir saca una buena imagen como esa, es que solo una imagen es un segundo, un fragmento de algo y ver que en el encuadre hay una composición, hay unos elementos adentro que la persona logro capturar ahí. Hacer una idea...</p> <p>Para nosotros, con la directora de foto era: estos libros reflejan mucho lo que es Ciudad Bolívar, hay un plano de la librería, mira este plano de la librería, con este plano que sube de las casas de Ciudad Bolívar. Era mostrar como que Ciudad Bolívar es como esos libros apenuscados, como esos libros tienen historias como Ciudad Bolívar que está llena de historias, en cada casa hay una historia igual que en esos libros de la librería apenuscada hay una historia.</p> <p>Y: Esta por ejemplo es lenta.</p> <p>Tú me dices que iban haciendo recorridos y de repente se encontraron con esto, eran imágenes que habían pensado?</p> <p>S: No, era a través del recorrido ver un todo y en ese todo encontrar los detalles.</p> <p>Y: Entonces estaba en la mirada. Porque las cosas son casi siempre iguales, solo que uno no se fija con detalle...</p> <p>S: Exacto, digamos acá en este de las sombras no está el objeto, está es la sombra, ahí eso es fragmentar y ver que son las sombras, los niños como volando en esta especie de columpio ahí fragmentamos, pero, antes tuvimos que ver todo en general, un parque lleno de gente y de muchos objetos y de muchos juegos, para llegar a fijamos en ese de la sombrilla y detallar lo mínimo hasta llegar a la sombra y decir queremos esa imagen. Y para esa sensación ayuda también la música</p> <p>(Música)</p> <p>Ves, como volando, acá saltando...no se ve un general de donde saltan, sino la acción de estar en ese momento: los brazos abiertos, al fondo las casa como si volaran.</p> <p>(Música)</p> <p>Más de sensaciones, este todo era el parque, mira la sombrilla es el general.</p> <p>Y: Volvamos al ojo...los que hacen foto nacen con ese ojo o uno puede llegar a tener un buen ojo</p> <p>S: Esa siempre ha sido la discusión, si uno nace o se hace o algo así. Yo creo que el ojo se</p>	<p>*Sonido.</p> <p>*Mirada.</p> <p>*D. F</p> <p>*Recorrido.</p> <p>*Sensación.</p> <p>*punto de vista.</p> <p>*Sensibilidad</p> <p>*Influencia.</p> <p>*Director.</p> <p>*transmitir</p>
---	--

desarrolla, haciendo ejercicios, mirando, observando; como que a veces uno o los que hacen foto, audiovisual o la imagen o un pintor, uno va así por la calle y se pone a ver eso, que la gente ve como ordinario y lo pasa por alto. Pero, de pronto uno con lo que **nace si es como con una sensibilidad o algo así más interno de que a uno le atraiga eso. Como nacer con el ADN, con mi color de piel, mi color de ojos, que me hace mestizo, afro, indígena. Creo que sí hay una sensibilidad hacia las imágenes hacia el arte, eso sí, pero yo creo que el resto se desarrolla. Yo creo que nací con esa sensibilidad porque mi papá es poeta y es fotógrafo y mi mamá es trabajadora social, entonces hay una mezcla por la preocupación por lo comunitario y lo artístico desde la fotografía y la poesía.**

Y: Ya traías los genes.

S: Ya había una influencia y uno lo desarrolla; yo no soy poeta ni trabajador social pero, hago Cine. Ni mi papá ni mi mamá pensaron en hacer cine, pero yo lo desarrolle así.

Y: El Cine también puede ser poesía ¿no?

S: Exacto y si es comunitario pues tiene lo social

Y: Ahí está!

S: Y ya, ahí está la mezcla.

Y: Me decías que todos hicieron la creación del guión, pero había un director (también fuiste director y estuviste en foto), es que la pregunta original era cómo trabaja el director de foto y director, pero...

S: Había alguien que estaba más encargado de la fotografía, yo estuve en ese departamento. Pero siempre que hablaba con la chica de foto, lo hacía desde director, en el sentido de la historia: cómo se iba contando. Yo decía: hay unas secuencias donde hay que mostrar los niños volando, o quiero contar que los niños (bueno niños dando vueltas y todo eso), entonces la directora decía: bueno si detallamos a los niños volando, si en el saltarín nos enfocamos más en un plano cerrado a los niños que saltan, entonces yo: ah bueno, chévere... al final decir ¿yo qué hago de esperanza?, fue con la de foto llevar a unos niños a un parque a elevar cometa.

Y: En el guión aparece qué, esperanza o niños elevando cometa

S: A parece como título de la secuencia: la esperanza, y el día termina con la esperanza. Entonces ahí cogemos las imágenes que nos pueden **transmitir** eso.

Y: Las pensaban de los recorridos que habían hecho

S: Si, a partir de los recorridos que grabamos buscábamos las imágenes que nos podían decir esperanza y, otro en el caso de la esperanza era muy específico y ese si lo montamos, entonces conseguimos a los niños y dijimos: ¿qué puede reflejar esperanza? – los niños; una imagen que no estaba dentro de lo que grabamos como tan claro, no pues, como no está dentro de lo que ya grabamos pensémosla. Los niños son esperanza, pero haciendo que, elevando cometa. Dónde lo hacemos?, está el palo del ahorcado, que tiene una cruz. La cruz que puede significar esa muerte, un palo solitario en medio de una cantera, eso es muerte y si ponemos a los niños a elevar cometa podemos tener esa esperanza de que en medio de la muerte hay unos niños, son los niños que son vida y elevan sus sueños. Entonces con producción se cuadra los niños, la locación, la cometa y ya con foto decir bueno: qué planos vamos a hacer?, hagamos unos planos donde al lado de la cruz pasen unas cometas volando, hagamos los planos de los niños volando las cometas...

Y: Incluso los referentes que usan son locales, el palo del ahorcado... y si lo viera alguien que no es de Ciudad Bolívar?

S: No vas a ver tanto lo local pero si algo de la imagen que es lo universal, en las películas que hacemos a pesar de que sea local hay que tratar de que sea universal, a que me refiero, una historia que pasa de niños en una cuadra, el barrio, es la misma historia que nos puede pasar en una comunidad en el medio oriente en un campo de refugiados por la guerra como se vive en palestina o algo así

Y: Cómo logran esa universalidad

S: A través de imágenes en común, por ejemplo aquí hay una imagen de un niño... el rostro de un niño en cualquier parte del mundo me va a causar lo mismo. La cruz por ejemplo, tiene unas connotaciones universales de muerte, hasta de resurrección en muchos lados. La cruz tiene un sentido acá, que puede ser el mismo que tiene la cruz para loa católicos. Un

*Referentes

*Luz

*Sensaciones.

*Construcción

*Sentido.

barrio como Ciudad Bolívar, de casas de ladrillo, apeñuscadas, tiene también el mismo sentido con las favelas de Brasil, uno mira esta imagen y alguien de Brasil puede decir: esa historia pasa acá, en las favelas de Rio de Janeiro. Nos pasó en Medellín, cuando lo mostramos la gente creía que era en las comunas, decían: hay, eso es allí en el barrio tal, entonces la gente nos preguntaba venga eso lo grabaron en Medellín, -no. Ah es que se parece a... eso es lo que tiene la imagen, que en todo lado puede ser como, como que uno se puede reflejar en esas imágenes

Y: Eso fue en este caso, supongo que hay otros casos en los que has sido director de fotografía.

S: Sí, también he sido director de foto, producción, edición...

Y: En esos, en los que eres solo director de fotografía y hay un director. El director te dice: Sergio yo quiero una imagen así... ¿cómo es ese proceso para llegar a la imagen? O ¿cómo construyen la imagen?

S: Eso es poner como lo que está escrito el guión o lo que tiene en la mente el director, uno lo lleva a la imagen. El audiovisual es eso, pasar de las palabras a esa imagen; por lo general en un guión son palabras de ideas, determinada escena es dramática, por ejemplo en el cortometraje antes de las diez... una escena dramática donde llega una camioneta (así dice el guión), se bajan cinco tipos armados y entran a dos grafiteros a la camioneta amenazándolos y se va. El director de foto le hace la propuesta: listo, esa escena como es dramática la vamos a hacer de noche y vamos a jugar a que sea un lugar poco transitado, vamos a usar pocas luces. De pronto yo me voy a una referencia, una pintura que usa claroscuros y no sé qué, puede ir la luz parecida a esa, o hay una película que hizo una escena parecida, entonces uno lo arma la propuesta al director de acuerdo a lo que él quiere. Si es dramático no le voy a decir: pongamos todo estallado de color...

El director de foto sabe qué luces usar, que filtros, que planos usar para que sea eso dramático, con el manejo de la luz uno sabe que si pone la luz desde abajo hace sombras, es un drama, porque en el guión decía eso entonces uno ya sabe cómo transmitirlo, el cine es eso ¿no?, sensaciones, la imagen da esas sensaciones.

Y: En el guión están propuestas sensaciones?

S: Como en un subtexto, sí. Unas escenas donde matan a alguien y la gente se pone triste, como todo ese diálogo, las acciones, proponen algo y uno lo lee, con leerlo uno puede llorar. Al leerlo o cuando el director te lo cuente captar esas sensaciones, no es que en el guión dice: escena melancólica, no. No va a decir eso, pero en la construcción de las escenas, una escena son acciones, lugares, situaciones, entonces uno sabe. Por eso es que esta la película de drama, comedia... una película no va a empezar: "esta es una comedia"... no. Uno se va a reír porque el director desde el guión ha construido ese efecto, entonces cada departamento hace que esa sensación se transmita.

Y: Te voy a contar el por qué de todas las preguntas: mi formación ha sido muy de artes plásticas, a mí me han enseñado sobre todo pintura, escultura... ya en los últimos semestre fue cuando comenzaron a enseñarme audiovisual, pero yo decía (por todos los años que llevaba haciendo artes plásticas), ¿cómo llego a algo que no estoy tocando?, mi relación con la materia siempre ha sido muy importante. Y todavía no es que entienda muy bien, ¿cómo llegan a algo que tienen en la cabeza?, además cómo llegan algo que cada uno tiene en la cabeza porque como mínimo serán cinco... por eso la pregunta por el director de fotografía que es el que en últimas hace la imagen

S: Sí, pero hay una guía que es el guión y el director, lo que nace desde la propuesta de una persona, el director de foto o el de arte, está bajo un direccionamiento que es el director

Y: El director cómo dirige lo que tienes en la cabeza?

S: Uno sabe que en una escena determinada debe haber un sentido, la imagen es la construcción de sentido, que uno no la palpe, no la toque... porque la tristeza uno no puede tocarla, o bueno una lagrima producto de la tristeza ¿sí?, es la construcción de sentido la base. A través del director de arte... todo coge como una unidad, porque la imagen es eso, sensación, porque una pintura no es el cuadro, ni el papel donde se pinta, sino la sensación o la historia que nos quiere contar y así se crea la imagen.

<p>Fui el día que grabaron el promocional para ALHARACA⁸, por lo que me explico Jane⁹, cada año el Ministerio de Cultura hace una convocatoria para productores de contenidos infantiles y los que deciden sobre estos son los niños. El evento se llama ALHARACA y el rodaje para promocionarlo fue hecho por los niños de la escuela de Cine y audiovisual comunitario a cargo de Sueños films en el barrio Potosi¹⁰.</p> <p>“Sergio: Llegamos. (Era como el fin de la montaña). Yuli: A dónde llegamos?. Sergio: Este es un colegio comunitario. (Hace frío y hay niños esperando). - Hola profe! Sergio: Hola Camilo, hola... todavía no han llegado todos, esperemos. (...). Esperamos un rato a que llegaran los otros, cuando el grupo estaba completo preguntaron: ¿dónde grabamos?. - En la calle de allá. (La vista de fondo son muchas casas y un tanque de agua). Se rotaron los oficios: si en una escena alguien hacia sonido, la siguiente hacia claqueta. Por petición de ellos y entre ellos explicaban y se ponían de acuerdo. Todo era un juego, unos corrían, las niñas hacían pequeños grupos para hablar, otro par atentos al rodaje. Iban y venían los pequeños grupos... Para hacer la primera escena nos demoramos enfocando, perfeccionando el guión y cuadrando la tascam. Elijiendo quién hacia qué... Eso era siempre movimiento, los tres mayores concentrados en el rodaje, los niños aquí y allá, a veces me tomaban del brazo, me abrazaban o nos reíamos de bobadas. 6:00 pm. Bajamos en alimentador”. (Apuntes de 9 de Abril de 2015).</p> <p>Le pregunte por ejemplo, al hermano de Joel (que fue el único estático en su rol) por el encuadre de la imagen, - Sergio me dijo que así no quedaba mucho aire en el plano. Y note no solo la influencia de Sergio el profesor, en el encuadre que tendría la imagen, sino que el hermano de Joel solo por pequeños momentos tenía la autonomía de elegir si este u otro movimiento, (casi imperceptible para mí), por no tener presente lo que esto equivale cuando se proyectan las imágenes. Yo estaba interesada en las acciones corporales y los gestos del director de fotografía como sigo llamándolo, para no perder el norte, porque en este espacio ellos se nombran a sí mismos realizadores.</p> <p>Es decir, de observar y participar en este rodaje tengo que la influencia del equipo en la creación de las imágenes digitales es fundamental, eso aunque pareciera obvio y también lo mencionara Arizmendy, no me parecía tan relevante hasta que estuve allá.</p>	<p>*Seguridad *Oficio.</p>
<p>Cuando llegué a la oficina de sueños films, pregunté por Sergio y me dijeron que estaba arriba. Subí hasta el tercer piso de la casa y estaba ahí, sentado frente a un Imac cerca a su pareja, Laura. Muy amables me saludaron y esperé un poco porque él estaba terminando la edición de una pieza.</p> <p>Había un extranjero, español creo. Así que la gente en la casa estaba ocupada hablando con él, creo que antes había hablado con Sergio y Laura porque entró y se despidió, mientras arreglaban una próxima cita.</p> <p>Yo me senté cerca a Sergio, porque quería mostrarme un audiovisual que había hecho antes y al que probablemente nos remitiríamos durante la conversación.</p> <p>Le planteé unos temas y la mayor parte del tiempo miró a la pantalla, supuse que no me miraba mientras Laura estaba al lado.</p>	<p>*Realizador *Influencia *Seguridad</p> <p>*Palabras *Mirar – a los ojos *Seguridad *Silencio *Movimientos *Manos *Común complicidad</p>

⁸⁸ Puede ser vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=UuXx1v786tY>

⁹ perfil

¹⁰ Hacer una breve reseña de lo importante de esta localidad en temas audiovisuales durante los últimos años.

Cuando se fue ella, la conversación cambió un poco el tono. Ahora usaba palabras menos técnicas y sonreía de vez en cuando. Por lo general cuando hablamos él me mira fijamente a los ojos y usa sus manos para darle un cuerpo a lo que dice.

Cuando tocamos un tema como la luz, toma como referencia algo que estemos viendo los dos para explicarlo. A veces baja la mirada, cuando nos reímos de algo que parece incomodar al promedio de la gente, pero a nosotros no. Ese tipo de complicidad parece afectarle porque busca salir del momento.

Llegó luego Daniel B, se sentó al lado frente a una pantalla, para revisar el correo o algo así... lo saludé y me preguntó de qué se trataba el trabajo que yo estaba haciendo.

A diferencia de los otros d.f, Sergio parece estar siempre ocupado, pensando en otra cosa y atento a las otras personas, los lugares influyen en la disposición y apertura de él frente a un tema u otra persona. Los lugares en los que hablábamos son frecuentados por él, entonces siempre nos encontrábamos con alguien que lo conocía.

1. Condiciones de los DF

2. Técnica que no se puede explicar

3. ¿Explicaciones?

4. Referentes visuales.

5. ¿Intención al hacer?

2. Mapas de relaciones

